

# **Espacio y recorrido en Alvar Aalto**

Autor: **Daniel García-Escudero** (*dge1979@coac.net*)

Director: Víctor Brosa Real

Programa de Doctorado: **Projectes Arquitectònics**

Departament de Projectes Arquitectònics (PA)

ETSAB/ETSAV

**Tesis presentada para obtener el título de Doctor por la  
Universitat Politècnica de Catalunya**

Septiembre 2012

### ***Agradecimientos***

A la *Alvar Aalto Foundation*, por su colaboración en la búsqueda y obtención de la mayor parte del material con el cual se ha desarrollado esta tesis doctoral. En especial, quisiera recordar a Merja Vainio, Mia Hipeli, Arne Heporauta, Tomi Summanen y Gareth Griffiths, por su cálida acogida y su ayuda durante las estancias en Finlandia.

A la *Danmarks Kunstbibliotek*, y en especial a Claus M. Smidt, siempre tan amable y atento.

A la biblioteca del *Museo de Aalborg*, que facilitó sus fondos para el desarrollo de la tesis.

Al *Departament de Projectes Arquitectònics* y a la *Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona* (ETSAB) de la *Universitat Politècnica de Catalunya*, y a la *Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca*, por la concesión de diversas becas de investigación (FPI-UPC y BE).

Al director de la tesis, el profesor Víctor Brosa Real, y a todos aquellos amigos y compañeros que con sus consejos y comentarios han ayudado a finalizar el duro trabajo realizado a lo largo de estos últimos años.

*El arte es la actividad más revolucionaria que quepa pensarse, puesto que crea la originalidad, pero exactamente por esto es la más conservadora porque fundamenta la tradición. La obra artística, que por su originalidad es única e inmutable, con su ejemplaridad da lugar a un estilo, es decir, a una corriente de obras afines.*

L. Pareyson, "Tradición e innovación"

## ÍNDICE

### PREFACIO

<b>Algunas intuiciones iniciales</b>	11
<b>El dibujo como herramienta de proyecto</b>	15
<b>Tres lecturas previas: relejendo la crítica aaltiana</b>	16

### CAPÍTULO I

<b>La Biblioteca de Viipuri (1927-35)</b>	26
La obra publicada	28
Reelaboración del material publicado	30
Alvar Aalto y los espacios para la lectura	33
El lugar	37
Evolución del proyecto	39
Itinerarios	79
Resumen del proceso de proyecto	92

### CAPÍTULO II

<b>El Pabellón finés para la Exposición Internacional de París (1936-37)</b>	94
La obra publicada	96
Reelaboración del material publicado	98
Alvar Aalto y los pabellones expositivos	101
El lugar	103
Evolución del proyecto	105
Itinerarios	135
Resumen del proceso de proyecto	142

### CAPÍTULO III

<b>El Ayuntamiento de Säynätsalo (1949-52)</b>	144
La obra publicada	146
Reelaboración del material publicado	148
Alvar Aalto y los espacios urbanos	151
El lugar	153
Evolución del proyecto	155
Itinerarios	189
Resumen del proceso de proyecto	206

### CAPÍTULO IV

<b>El Museo de Bellas Artes de Aalborg (1958-72)</b>	208
La obra publicada	210
Reelaboración del material publicado	212
Alvar Aalto y la luz nórdica	215
El lugar	217
Evolución del proyecto	219
Itinerarios	249
Resumen del proceso de proyecto	260



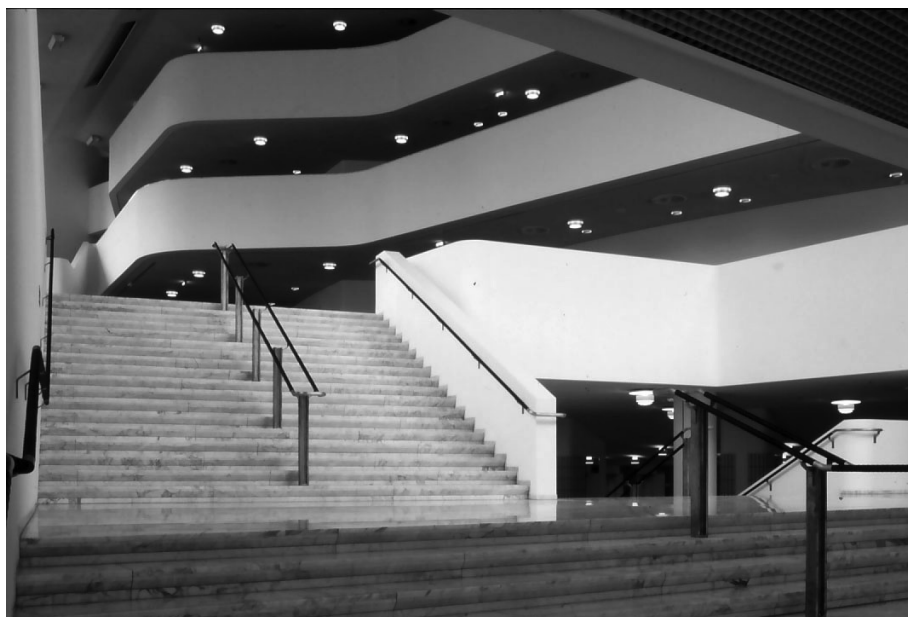
<b>CAPÍTULO V</b>	
<b>El Teatro de la Ópera de Essen (1959-88)</b>	262
La obra publicada	264
Reelaboración del material publicado	266
Alvar Aalto y los espacios escenográficos	269
El lugar	271
Evolución del proyecto	273
Itinerarios	311
Resumen del proceso de proyecto	322
 <b>POSFACIO</b>	
El espacio central y el recorrido perimetral	327
“The autonomous room”: espacio continuo <i>versus</i> espacio discontinuo	331
La percepción sensible: la consistencia material de los itinerarios	336
Cuadro comparativo	342
 <b>BIBLIOGRAFÍA</b>	344



## **PREFACIO**



01



02

**01** Vestíbulo del edificio principal de la Universidad de Jyväskylä, 1951-59.

**02** Acceso a los foyers de la Ópera de Essen, 1959-88.

Hablar del análisis de la estructura arquitectónica nos acerca a una concepción de la arquitectura como ciencia y nos deja entrever la posibilidad de establecer principios. (...) Creo que el primer principio de toda teoría consiste en la obstinación sobre algunos temas, y que es propio de los artistas, de los arquitectos especialmente, el hecho de centrarse sobre un tema a desarrollar, de efectuar una opción en el interior de la arquitectura y de querer resolver siempre un mismo problema.

Aldo Rossi. *Autobiografía científica*

### ALGUNAS INTUICIONES INICIALES

Esta tesis doctoral parte, como cualquier investigación, de una intuición que se transforma en hipótesis y, por tanto, en vehículo que gobierna el desarrollo de toda una argumentación. En este caso, las intuiciones iniciales tienen su origen en un viaje por tierras nórdicas donde por primera vez visito algunas obras del arquitecto finés Alvar Aalto. A raíz del viaje, en verano de 2004, comienzo a investigar su arquitectura y la experiencia empírica inicial da paso a un acercamiento intelectual a través de los planos y los documentos que se generaron para producir parte de su legado arquitectónico.

Esos primeros acercamientos físicos e intelectuales me sirvieron para comenzar a intuir que uno de los aspectos básicos de su arquitectura es la manera en la que se produce, controla y regula el recorrido de los usuarios. La estratégica disposición de los cuerpos en sus conjuntos responde, en muchas ocasiones, a disposiciones que marcan y potencian los itinerarios hacia y a través de ellos. De la misma manera, los sinuosos y generosos vestíbulos, y las tendidas y ergonómicas escaleras tienen como objetivo modelar, como si de un material blando se tratase, el movimiento de los usuarios al atravesar sus espacios y “acariciar” todos aquellos elementos y materiales que los articulan, como pavimentos, barandillas y pomos.

Uno se mueve y se orienta con naturalidad entre las diferentes edificaciones que componen, por ejemplo, los conjuntos universitarios de Otaniemi y Jyväskylä. En ellos podemos encontrar vestíbulos que atraviesan las plantas bajas y potencian la circulación no sólo interior, sino también entre los ámbitos exteriores definidos por los propios volúmenes. También es fácil adivinar la importancia de las áreas de circulación en la definición de los espacios interiores de edificios públicos como el Museo de Aalborg o la Ópera de Essen. Las áreas de recepción y movimiento acaban estructurándolos hasta el punto que compiten en superficie con los usos museísticos y de representación, respectivamente.

Esta primera hipótesis da lugar, de manera inmediata, a una segunda conjetura, también relevante. Si el recorrido es un tema fundamental en su arquitectura, ¿existe alguna estructura formal u organización que potencie dichos recorridos?, ¿es posible encontrar alguna disposición u orden recurrente que junto con los itinerarios establezcan una *manera aaltiana*? Aunque la respuesta no implica la existencia de una solución general y absoluta, sí invita a analizar los proyectos intentando subrayar aquello que permanece y persiste por encima de los encargos particulares.

Desde dicho punto de vista, no es difícil percatarse de que cuando nos movemos por las obras de Aalto lo solemos hacer en torno a un espacio central, cubierto o descubierto, respecto al cual se generan tangencialmente tanto nuestros movimientos como los diferentes volúmenes que los acogen. Este tipo de orden, en muchas ocasiones formalizado a través del arquetipo del patio o del hall, nos conduce a la disposición de planta central y su transgresión como estrategia tipológica recurrente.

Vista así su arquitectura, el patio central del Pabellón finés en la Exposición de Pa-

rís de 1937 o el del Ayuntamiento de Säynätsalo, la sala de estar de las viviendas de la Hansaviertel, o el escenario de la Ópera de Essen, con independencia de su dimensión y uso, son entendidos a través de un mismo orden que reconoce un centro como gozne compositivo y espacial. Un gozne que, dicho sea de paso, también sirve de referencia para movernos y desplazarnos, en general de una manera perimetral y envolvente.

Estos dos pilares esenciales sobre los que se cimentará todo el discurso –y que quedan recogidos de manera literal en el título de la tesis– se convierten en una invariante en gran parte de sus obras, con independencia de la escala, el programa, el emplazamiento y su situación en la trayectoria cronológica de Aalto. No se trata de estrategias aisladas o soluciones parciales a problemas concretos, sino que estamos ante dos de los principios fundamentales en su arquitectura. Principios que en mayor o menor medida aparecen ya desde las etapas iniciales de su carrera.

Ambas conjeturas han sido recogidas con anterioridad –aunque de forma parcial– por algunos críticos, como Juhani Pallasmaa, Alan Colquhoun o Rafael Moneo. El primero ha definido la arquitectura de Aalto como episódica y secuencial, refiriéndose de forma indirecta al tema del tránsito de los usuarios:

Otra señalada estrategia de organización (...) es su manera de componer un edificio a base de episodios, escenas o actos separados, tales como la representación de un edificio a través de su silueta, el invitador gesto de una vista o un patio de acceso, el espacio del vestíbulo con su ambiente de acogedora bienvenida, el efecto de realce de la escalera principal, y la memorable imagen de satisfacción de los espacios principales (...).<sup>1</sup>

Colquhoun, por su parte, ha puesto el énfasis en la organización general de los conjuntos aaltianos a partir de un núcleo sobre el cual se sitúan las diferentes partes de los complejos programas que suele abordar el arquitecto finés:

Aalto agrupa los elementos subsidiarios con libertad alrededor de un núcleo central. El edificio deviene así una especie de ciudad cuyos elementos periféricos se colocan en su lugar a través de un tropismo. Los grupos de funciones se ordenan en conjuntos cerrados que en parte se revelan de nuevo en el interior del siguiente conjunto o en el mismo núcleo. Esta formación por capas sucesivas es un ingrediente importante en la obra de Aalto, donde la substracción de formas resulta tan importante como su adición o su yuxtaposición.<sup>2</sup>

El profesor Rafael Moneo ha ido un poco más allá y, repasando los teatros aaltianos, ha relacionado ambas estrategias con la Ópera de Essen:

El edificio de Aalto considera naturalmente también sus problemas urbanísticos, pero los considera más desde esta sensación de proceder desde el centro, y recoger el problema del contorno sin darle casi nunca preferencia absoluta.

Una condición tipológica que, aludiendo otra vez más a esta cualidad de acceso “fluidal” y natural, digamos que localiza, o encamina, o dirige, o encauza –a través de este gesto de apertura– la entrada de público y que de un cierto modo va orgánicamente produciendo el acceso como una envolvente con esta posición, también siempre del acceso tangente, del que Aalto va a ser tan amante.<sup>3</sup>

1 PALLASMAA, Juhani. ‘Hapticidad, Intimidad y Tiempo: La lógica de las imágenes de Alvar Aalto’. A: *Alvar Aalto. Visiones Urbanas*. Catálogo de la exposición. Madrid: Fundación ICO, 1999.

2 COLQUHOUN, Alan. ‘Alvar Aalto: Type versus Function’. *L’Architecture d’Aujourd’hui*, junio 1977.

3 MONEO, Rafael. ‘Principios tipológicos en la obra de Alvar Aalto’. Conferencia en la ETSAB dentro del ciclo “Alvar Aalto i la difusió del Moviment Modern”. Barcelona, 1981.

La tesis, por tanto, a de acudir a estudios anteriores para completarlos y ampliarlos, poniendo el énfasis no tanto en el *qué* sino en el *cómo*. No se trata, así, de juzgar la originalidad de las estrategias mencionadas, sino el modo concreto con el cual Alvar Aalto las lleva a cabo. Con este objetivo, los análisis que se proponen como vehículos para hacer avanzar las hipótesis se centrarán en el proceso de proyecto, en el *cómo* han sido ideadas, elaboradas y realizadas. Se describirán y analizarán desde los primeros esbozos hasta los últimos detalles, intentando reconstruir la secuencia de decisiones y soluciones que se incorporan conforme se avanza en la definición de las propuestas.

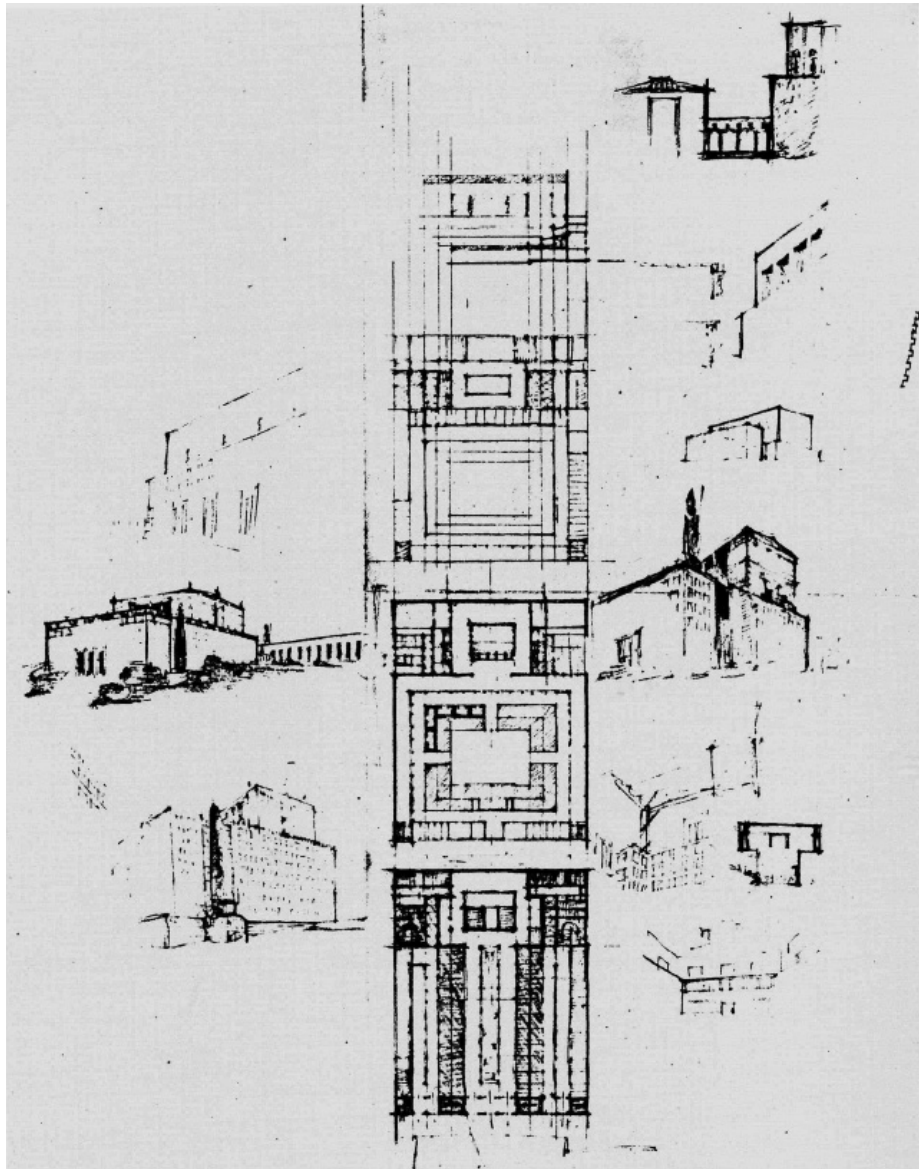
En concreto se estudiarán cinco obras construidas a lo largo de las seis décadas de trabajo: la Biblioteca de Viipuri (Finlandia, 1926-35), el Pabellón de Finlandia para la Exposición Internacional de París (1936-1937), el Ayuntamiento de Säynätsalo (Finlandia, 1949, 1950-52), el Museo de Arte en Aalborg (Dinamarca, 1958, 1969-1973) y la Ópera de Essen (Alemania, 1959, 1961-64, 1981-88). La elección pretende hacer posible una mirada lo más amplia posible a su arquitectura y sus diferentes etapas, a partir de casos concretos dilatados en el tiempo, con diferentes usos y emplazamientos.<sup>4</sup>

Las obras escogidas tienen en común dos aspectos que se han considerado claves para su elección. En primer lugar, se construyen en entornos al margen de situaciones urbanas estrictas. En los cinco casos el proyecto trasciende a la edificación para construir un lugar, donde con relativa libertad se ha podido escoger la ubicación y la transformación de los alrededores inmediatos. Desde el punto de vista del tránsito de los usuarios, este grado de libertad potencia la formalización de la aproximación e ingreso en los edificios.

En segundo lugar, todas ellas comparten una dimensión pública, colectiva, muy presente en la mayoría de propuestas de Aalto. Este aspecto esclarece la importancia concedida a todos aquellos espacios que tienen por objetivo ordenar espacialmente las actividades de los usuarios y su vivencia de la arquitectura. Aunque la escala doméstica pueda llegar a una intensidad arquitectónica similar a la que se plantean en proyectos de mayor envergadura, se ha considerado que los condicionantes particulares del encargo de una casa pueden impregnarla de decisiones personales e íntimas que nos alejarían de la dimensión disciplinar que se pretende abordar en este estudio.

A continuación, por tanto, se emprende el análisis de dos de los aspectos más relevantes en nuestra disciplina, el *espacio arquitectónico* y el *recorrido*. Pero no desde una óptica filosófica o conceptual, sino desde su implicación concreta en el proyecto arquitectónico y en los usuarios que lo habitan. En definitiva, en esta tesis vamos a tratar del *recorrido* como ingrediente esencial en la percepción y generación del *espacio* en la obra de Aalto.

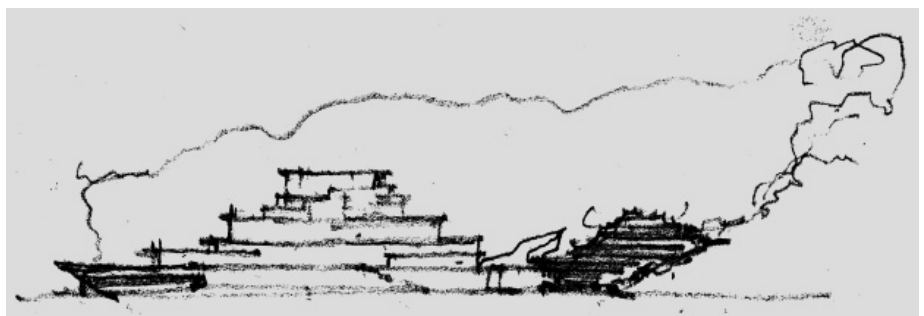
<sup>4</sup> Cabe matizar, sin embargo, que las obras protagonistas de cada capítulo no se analizan aisladamente, sino que se intentan poner en relación con todos aquellos proyectos, precedentes o posteriores, que las contextualizan y les dan sentido.



03

03 Estudios previos para el concurso del Parlamento de Finlandia, Helsinki, 1923.

04 Estudios previos para el Museo de Aalborg, Dinamarca, 1958.



04



## EL DIBUJO COMO HERRAMIENTA DE PROYECTO

Para emprender los análisis que se acaban de anunciar, se ha realizado una investigación exhaustiva en los archivos de Alvar Aalto en Finlandia, tanto en Jyväskylä como en Helsinki. De entre todo el material que se ha podido recopilar y analizar, se ha prestado una especial atención a los dibujos y bocetos que el propio arquitecto realiza en las fases iniciales de las propuestas. Dicho material, además de los planos de ejecución, las fotografías y las maquetas, ha sido la base para emprender el seguimiento analítico de los proyectos. Parte de la contribución al conocimiento de la obra de este arquitecto finés recae, así, en la aportación gráfica de la tesis. Dicha aportación sigue un discurso lineal y autónomo en el cual se ha intentado ordenar todo ese material gráfico atendiendo a criterios arquitectónicos, ya que en muchas ocasiones los dibujos y planos no están fechados.

Desde este punto de vista, se podría afirmar que los bocetos de trazo ondulante y vibrante no sólo son un signo de identidad de Aalto, sino también un vehículo para profundizar en su arquitectura. Todo ese material gráfico permite estudiar las obras desde sus primeras fases, e incluso ordenar todo su proceso de elaboración para comprender mejor su concepción. Así, son de vital importancia aquellos dibujos y esbozos que él mismo realiza y que luego serán la base para que sus colaboradores desarrollen las propuestas.

El propio arquitecto concede una especial importancia a ese material cuando se publica el primero de los tres tomos de sus obras completas, en 1963. En él vemos como los esbozos y croquis iniciales se presentan junto con los dibujos finales, las maquetas y las fotografías. Los primeros croquis se convierten en el desencadenante de un proceso creativo que ya contiene, en gran medida, las soluciones finales.

No hay que olvidar que Aalto se forma en el Instituto de Tecnología de Helsinki, dentro de un programa académico *Beaux Arts*, con sus usuales técnicas de representación académica: plantas, alzados y secciones. Estos documentos debían figurar en la misma lámina con el objetivo de entender mejor la reciprocidad entre ellos y, en definitiva, el carácter volumétrico de la arquitectura. Al mismo tiempo, el joven Aalto vive, durante sus años de formación académica, el punto álgido del Movimiento Nacional Romántico y su acentuada visión pintoresca de la realidad. Este movimiento pone más énfasis en las perspectivas -control volumétrico del objeto arquitectónico- y en la utilización de técnicas de representación que permitan registrar las texturas, las luces y sombras de las superficies. Se valora el impulso creativo del artista a través de los trazos de sus manos y su traslación a los bocetos. No obstante, el lápiz blando es una de las técnicas que más utilizan los integrantes de este movimiento, como Eliel Saarinen (1873-1950).

Considerando estas circunstancias, es fácil apreciar como en los dibujos de sus primeros encargos combina el dibujo frontal académico, con su abatimiento de plantas, alzados y secciones, con pequeños esbozos perspectivos en los márgenes del papel. Lo mismo ocurre con sus numerosos bosquejos de viaje. Durante más de cuatro décadas, Aalto se dedica a plasmar en esbozos rápidos y ágiles aquellos elementos de la arquitectura, y especialmente del paisaje, que le interesan.

En definitiva, los dibujos y esbozos encierran muchos de los aspectos formales y teóricos del proyecto arquitectónico. En realidad, en el caso de Aalto guardan con claridad los objetivos y preocupaciones que se pondrán de manifiesto en la obra construida. Son un instrumento de reflexión y comprobación de ideas y soluciones específicas. En conclusión, son la primera manifestación de la idea del proyecto.

La crítica arquitectónica que me interesa es la que se centra en el estudio de las obras y trata de desentrañarlas para saber cómo han sido hechas. Una crítica que pretende reproducir, en la medida de lo posible, el proceso mental que ha seguido el artífice para producir la obra.

“Una opinión sobre la crítica”  
Carles Martí Arís

Centrarse en unos pocos textos como manera de abordar lo que ha sido la crítica de la obra aaltiana supone, quizás, un ejercicio de osadía y seguramente también de simplificación o exclusión. Sin embargo, no sin ciertas dosis de pragmatismo, se han escogido tres análisis –podríamos decir que clásicos– que resumen de una manera útil aquellos planteamientos y temas que nos interesan para contextualizar las hipótesis lanzadas y los argumentos que guiarán los capítulos.

Se trata de tres textos situados en dos momentos muy concretos de la carrera de Aalto. El primero de ellos, **Complejidad y contradicción en arquitectura** (1966)<sup>1</sup>, no aborda sólo la arquitectura aaltiana, aunque está presente en la mayoría de las ideas que lanza Robert Venturi. Se escribe en un momento en el cual comienza a forjarse la imagen “clásica” del arquitecto finés, a principios de los sesenta. Una época ya de plena madurez del maestro, con la mayoría de las obras importantes completadas o en construcción.

Los otros dos textos se realizan casi al mismo tiempo. Aunque tampoco en ambos casos Aalto capitaliza todas las reflexiones, si nos permitirán comprender la cultura arquitectónica donde se funda su quehacer. Se trata del conocido libro de Colin Rowe, **Collage City** (1978)<sup>2</sup>, y de la tesis publicada de Demetri Porphyrios, **Sources of Modern Eclecticism** (1982)<sup>3</sup>. Publicados ambos poco después de la muerte de Aalto, nos servirán como vehículo teórico para enmarcar algunas de las cualidades de la modernidad más ortodoxa y confrontarlas con las estrategias aaltianas.

1 VENTURI, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1966. Aunque el libro se acaba publicando en 1966, se elabora durante los cincuenta y se finaliza, mayoritariamente, en 1962.

2 ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Collage City*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1978.

3 PORPHYRIOS, Demetri. *Sources of modern eclecticism: studies on Alvar Aalto*. London: Academy, 1982.

## TRES LECTURAS PREVIAS: RELEYENDO LA CRÍTICA AALTIANA

### Robert Venturi y el análisis de la arquitectura aaltiana

Uno de los textos teóricos más importantes e influyentes del siglo XX en el campo de la arquitectura es, sin lugar a dudas, *Complejidad y contradicción en arquitectura*. Por diversos motivos que exceden ahora este estudio, resulta hoy útil rescatar algunas de las ideas que el joven Venturi difunde en un momento en el cual los “eslóganes” de la modernidad comienzan a tambalearse. En la base de muchas de ellas podemos encontrar las obras de Aalto como paradigma de los argumentos que, por otro lado, se ilustran a través de una gran variedad de ejemplos de todos los tiempos. Repasar algunas de las apreciaciones de Venturi nos permitirá entender mejor los mecanismos proyectuales del arquitecto finés<sup>5</sup>.

Para contextualizar el libro, conviene advertir que en los cincuenta los textos críticos sobre la obra aaltiana no son muy abundantes y sobre todo se ciñen a los escritos de Sigfried Giedion. Éste menciona a Aalto sólo de pasada en la primera edición (1941) de *Space, Time and Architecture*<sup>6</sup>. Una década después, en 1950, publica el artículo “Alvar Aalto” en la revista *The Architectural Review*<sup>7</sup>. Este artículo se reproduce casi íntegramente en la versión revisada de *Space, Time and Architecture* de 1952 bajo el título “Alvar Aalto: Elemental and Contemporary”, de casi cincuenta páginas de extensión. En dicho artículo bautiza al arquitecto finés como representante de lo *irracional-orgánico*, tildándolo de genio que trabaja sobre todo a través de la inspiración. Finalmente, en la quinta edición, de 1967, el capítulo terminará titulándose *Alvar Aalto: Irrationality and Standardization*, dejando entrever la propia evolución intelectual de Gideon desde la lejana primera edición de 1941.

Estos escritos construyen la imagen canónica de Aalto, al que se transforma en el adalid de la superación de la primera modernidad. Dos de los estudiosos más tenaces de la obra del arquitecto finés, Leonardo Mosso y Göran Schildt, recogerán el testigo de Giedion y perpetuarán la visión *irracional-orgánica*. Por el contrario, Venturi aporta un punto de vista alejado de estos tópicos:

Giedion ha escrito sobre la singular “combinación de la estandarización con la irracionalidad, de manera que la estandarización de Aalto no es ya la que manda, sino la que sirve”. Prefiero pensar en el arte de Aalto como contradictorio en lugar de irracional –un sabio reconocimiento de lo circunstancial y de lo contextual y de los límites inevitables del orden de la estandarización.

Quizás Aalto sea el único arquitecto moderno que desarrolla muchas de las estrategias que después Venturi investiga y desarrolla a lo largo de su carrera intelectual y profesional: “el trabajo de Alvar Aalto ha resultado el mejor de todos los arquitectos modernos. Es para mí, la fuente más rica para aprender por su arte y su técnica”<sup>8</sup>. En la obra del arquitecto finés se puede encontrar una arquitectura capaz de aceptar “contradicciones” y que responde con “complejidad” al medio físico en el que se produce y a las exigencias del programa.

<sup>5</sup> Resulta evidente también que los sucesivos análisis sobre la obra de Aalto se han cimentado, no anecdóticamente, en las tempranas observaciones que realiza Venturi.

<sup>6</sup> GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1941.

<sup>7</sup> GIEDION, Sigfried. “Alvar Aalto”. *The Architectural Review*. 1950, núm.2.

<sup>8</sup> VENTURI, Robert. “Alvar Aalto”. *Arkkitehti*, 1976, núm. 7-8, vol. 73, pp. 66-67 [Publicado con posterioridad en el libro del mismo autor *A View from the Campidoglio. Selected Essays 1953-1984*]

No obstante, aunque los arquitectos más mencionados en el libro son Le Corbusier y Kahn, Vicent Scully, en la introducción a la primera edición, afirma que “la teoría de Kahn sobre ‘las instituciones’ fue fundamental para todos estos arquitectos [americanos de la época], pero Venturi evita las preocupaciones estructurales de Kahn a favor de un método funcional más flexible que se acerca más al de Alvar Aalto”, de manera que Venturi “valora sobre todo las acciones de los hombres y el efecto de las formas artísticas sobre su espíritu”.

Estos comentarios no resultan extraños si tenemos en cuenta que sólo unos años antes de la publicación de *Complejidad y contradicción*, Scully publica *Modern Architecture. The Architecture of Democracy*<sup>9</sup>. En ese libro, que se reedita en 1974, Scully valora muy especialmente el afán del arquitecto finés por proyectar volúmenes arquitectónicos capaces de ser al mismo tiempo funcionales y flexibles sin abandonar los aspectos plásticos y expresivos. La complejidad de las soluciones formales aaltianas siempre persiguen, según el crítico norteamericano, la valoración de la actividad de las personas, su bienestar físico y psicológico:

El diseño de Aalto es convincente porque, a diferencia del nuevo clasicismo [se refiere a las últimas obras de Mies en Estados Unidos], se interesa por lo que la gente hace y, a diferencia de la obra de Wright, no trata de suavizar sus acciones en estructuras rítmicas únicas. Por otra parte, sigue siendo parcialmente pintoresco, porque la estructura es desplazada y sometida a los criterios de composición de los volúmenes.

Venturi recoge el testigo de estos comentarios y señala las virtudes de los proyectos de Aalto en los mismo términos. En primer lugar señala un aspecto fundamental en su manera de proyectar, la adecuación entre *forma y programa*, donde el programa, en muchas ocasiones complejo y contradictorio, se convierte en el detonante del proyecto:

(...) los críticos de Aalto lo han alabado principalmente por su sensibilidad a los materiales naturales y por sus bellos detalles y han considerado el conjunto de la composición premeditadamente pintoresca. Yo no considero pintoresca la iglesia de Imatra de Aalto. Al traducir sus volúmenes la auténtica complejidad de una planta dividida en tres partes y la forma del techo acústico, esta iglesia supone un expresionismo justificado (...) La complejidad de Aalto forma parte del programa y estructura del conjunto en lugar de ser un ardid justificado sólo por el deseo de expresión.

Y como no podía ser de otra manera, esa complejidad es inclusiva, esto es, capaz de admitir lo diverso y lo irregular, una arquitectura que rehúye la simplificación como objetivo:

Intrínseco a una arquitectura del antagonismo es el todo inclusivo. La unidad del interior de la iglesia de Imatra, o del complejo de Wolfsburg, no se consigue a través de la supresión o la exclusión sino a través de la inclusión dramática de las partes contradictorias o circunstanciales. La arquitectura de Aalto responde a las difíciles y sutiles condiciones del programa, mientras la arquitectura “serena”, por otra parte, se esfuerza en simplificarlas.

Lejos está aquí aquella antigua voluntad miesiana de “crear un espacio que sirva para cualquier función”, como apunta Fullaondo en un artículo aparecido en *Nueva Forma* el mismo año de publicación del texto de Venturi, 1966.<sup>10</sup> En ese texto, Fullaon-

<sup>9</sup> SCULLY, Vincent. *Modern Architecture. The Architecture of Democracy*. New York: George Braziller, 1961.

<sup>10</sup> FULLAONDO, Juan Daniel. ‘Humanismo y Paradoja en la obra de Mies van der Rohe’. *Nueva Forma-El In-*

do reflexiona sobre la aparente generalización espacial del maestro alemán, que ha caído en parodia cuando muchos acólitos la han interpretado como “crear un espacio que no sirva para absolutamente nada”. Esta deliberada humildad implica un orden espacial muy lejano a la “inclusión dramática de elementos o partes contradictorias” que señala Venturi en la obra de Aalto. Tampoco el otro gran protagonista del texto de Venturi, Le Corbusier, se puede circunscribir a la idea de orden que subyace en las obras de Aalto. El par *retícula-gesto* que jalona los proyectos corbuserianos, como también apuntará Porphyrios en su tesis varios años después, está más cerca de la homogeneidad miesiana que de la heterogeneidad aaltiana.

Le Corbusier en la Villa Savoye adapta las irregularidades circunstanciales y excepcionales a un método, por otro lado rígido y dominante [la retícula]. Pero Aalto, en contraste con Le Corbusier, casi parece crear el orden de las irregularidades, como puede verse en el Centro Cultural de Wolfsburg (...)

Mies no permite que nada se introduzca en la regularidad de su orden del punto, línea y plano de sus pabellones siempre tan bien acabados.

Donde sí podrían hacer frente común Aalto y Le Corbusier es en la manera de ejecutar ese deseado orden. Mientras Mies aspira a una claridad sólo alcanzable a través de las geometrías ortogonales y la retículas universales, tanto Aalto como Le Corbusier no rechazan la tensión y el equilibrio que produce la convivencia de diversas geometrías, cada una con un propósito que va desde la casuística del programa hasta la relación con el entorno.

(...) puede verse que Mies y Johnson rechazan todas las contradicciones de la estructura diagonal en favor de una expresión de la estructura rectangular. En muchas obras de Le Corbusier y Aalto, sin embargo, se consigue el equilibrio o quizá la tensión entre la rectangularidad de las técnicas estándar y la línea diagonal que expresa las condiciones excepcionales. En sus apartamentos de Bremen Aalto ha tomado el orden rectangular de la unidad básica de vivienda de Le Corbusier (...) y lo ha distorsionado en diagonales para orientar la vivienda hacia el sur en busca de la luz y de la vista.

Estas colisiones de órdenes dispares o *supercontigüidades* son reivindicados por Venturi como una manera de quebrantar las normas, de romper las reglas compositivas clásicas. Sin embargo, esto no supone la desaparición del orden general del conjunto, sino la percepción de un orden quebrado, pero al fin y al cabo un orden. En algunas obras de Aalto, esa coexistencia de matrices formales diferentes –la trama ortogonal y el abanico– es solventada por otro de los mecanismos “estrella” que apunta Venturi, la *inflexión*. Este procedimiento de construcción de orden ya fue contemplado por Arthur Trystan Edwards en *Architectural Style*, donde lo definió como: “Fenómeno propio de las composiciones complejas en las cuales un compromiso especial con el todo refuerza las partes”, o lo que es lo mismo, la deformación de una pieza para ajustarse a otra. Una mirada atenta de los proyectos citados de Aalto pone en evidencia, como ha apuntado Joaquim Español<sup>11</sup>, que “las líneas radiales se adaptan, con una elegante inflexión, a las directrices de las dependencias rectangulares”, asegurando la consistencia de las partes con el todo.

Ante estas cuestiones, la siguiente pregunta que cabría hacerse es si esas estrategias

*mueble*, octubre de 1966, núm. 9.

11 ESPAÑOL, Joaquim. *El orden frágil de la arquitectura*. Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, D. L. 2001

para ordenar los espacios y las formas son las mismas en el interior y en el exterior o si, por el contrario, son dos mundos separados que responden a planteamientos diferentes. Venturi lo deja claro:

(...) el propósito esencial de los interiores de los edificios es encerrar en lugar de dirigir el espacio y separar el interior del exterior (...) La función de la casa de proteger y proveer el aislamiento psicológico y físico es una función antigua.

En el caso de Aalto, no es difícil encontrar ejemplos en los que el contorno interior y el perfil exterior difieren y generan lo que Venturi bautiza como “espacio residual”, un espacio a veces inerte, en otras ocasiones catalizador de la luz o de los recorridos entre estancias espaciales estancas. Los ejemplos son múltiples, aunque Venturi señala dos. En primer lugar la casa Louis Carré, en Bazoches-sur-Guyonne (Francia, 1956-61), y en particular la sección longitudinal por el hall de acceso y exposiciones: el perfil curvilíneo del falso techo interior, enfatizando la centralidad del hall, contrasta con el tajante plano inclinado que remata su cubierta. En segundo lugar un ejemplo que Venturi utiliza con asiduidad, la Iglesia de Imatra. Ambos ejemplos muestran la libertad con la que el arquitecto finés maneja el perímetro de sus edificios, haciéndolo corresponder a veces con la necesidades interiores y en otras ocasiones inflexionándolo en relación a alguna situación o elemento exterior.

La separación de las aberturas de las ventanas interiores y exteriores en la iglesia de Imatra de Aalto modifica de una manera similar la luz y el espacio. Un tratamiento de este tipo es único en la arquitectura reciente.

En los innumerable ejemplos que son convocados en el libro, desde el templo de Karnak hasta Santa Maria dell'Assunzione en Arricia, Venturi muestra su fascinación por la serie escalonada de cosas dentro de cosas o de cerramientos dentro de cerramientos, a modo de forros que sucesivamente envuelven el espacio. Aunque no se acude al Museo de Aalborg (1958-72) o a la Ópera de Essen (1959-88) –que analizaremos a lo largo de la tesis–, ambos proyectos encajan con facilidad en esa percepción de que Aalto genera el espacio, sobre todo en los teatros y óperas, a base de la sucesión de ámbitos, unos dentro de otros, que de forma progresiva te conducen a un centro desde donde se genera la obra.

En conclusión, son características propias de las arquitecturas que Venturi reivindica, incluidas las de Aalto, las asimetrías y las yuxtaposiciones, los quiebros y las rupturas, los fragmentos y los cambios de escala, y todo dirigido a una *naturalidad*, esto es, a una “espontaneidad y sencillez en el trato y modo de proceder”<sup>12</sup>. Todo ello sin dejar de valorar “el compromiso con el difícil conjunto” como una pretensión de unidad que no renuncia a la autonomía e independencia de las partes, como bien tendremos ocasión de comprobar a lo largo de los análisis. En los ejemplos que señala Venturi, desde el barroco inglés de Vanbrugh hasta Lutyens, Aalto o Moretti, la unidad de la obra no conlleva una jerarquización que obvie la autonomía y libertad de los elementos y las partes. Así, esas partes, autónomas en parte y con funciones dispares, contribuyen al conjunto sin necesidad de ser incluidas en férreas estructuras portantes o formales.

Venturi por fin sistematiza algo que Aalto ya nos había comunicado con sus proyectos: que la arquitectura es una disciplina *impura*, un arte heterogéneo donde la unión de formas de naturaleza material y formal diferentes a veces es el camino para el proyecto idóneo –ya no nos atrevemos a decir bello.

12 Diccionario de la lengua española (Vigésima segunda edición).

### Rowe y Porphyrrios: marco cultural de la arquitectura aaltiana

De los textos de Rowe -implícitamente- y Porphyrrios -explícitamente- podremos extraer diversas lecciones sobre la modernidad en general y sobre las propuestas de Aalto en particular. Ambos nos ayudarán a ver cómo la cultura moderna se confronta con la arquitectura del pasado y cómo algunos espacios urbanos históricos, como la ciudad medieval, el ágora o el foro, son recogidos de manera parcial en los proyectos del arquitecto finés. De los textos podremos destilar la voluntad de Aalto de alejarse de la comprensión del orden arquitectónico como simple geometría, para entenderlo desde la relación justa entre los elementos que conforman una edificación o un lugar público por mera contigüidad. En cierta manera, aspectos que comienza a sugerir Venturi y que adquieren un gran protagonismo en la crítica posterior a la muerte del arquitecto finés.

En *Collage City*, Rowe habla del ideal de la vuelta a la naturaleza en la ciudad moderna y de su proyecto de dentro hacia fuera, “que deja sin sentido al espacio de la ciudad”. Resulta especialmente interesante el capítulo titulado: “la crisis del objeto: dificultades de textura”. En él trata de exponer la diferencia entre la ciudad tradicional y la que se está gestando desde la primera mitad del siglo XX con la arquitectura moderna. El argumento principal parte de una inversión topológica en términos de *figura-fondo*.

En la ciudad tradicional, las estructuras urbanas se presentan como una masa continua multifuncional diferenciada de sus alrededores, del campo. En esa masa, en ese fondo según el vocabulario de Rowe, se recortan las figuras de los espacios libres: los patios, las calles y las plazas. De esta manera, campo y ciudad se exhiben como dos realidades complementarias, aunque separadas. La ciudad es un elemento acotado en el paisaje que establece con él determinados vínculos, como balcones que se asoman a las vistas o caminos que se adentran en el territorio. El artefacto urbano se entiende, así, como un objeto acotado, reconocible y abarcable.

En contraposición, la ciudad moderna -fundamentalmente la ciudad-parque de Le Corbusier- se basa en un fondo continuo donde aparentemente se sitúan las edificaciones a modo de figuras autónomas e independientes. La masa continua y acotada tradicional se convierte en un vacío con una radical separación de las funciones y articulado por objetos -figuras- que puntúan y acotan los espacios urbanos.

Estos dos modelos de ciudad tienen dos claros referentes históricos: el *ágora* y el *foro*. Ambas propuestas urbanas no sólo establecen la etimología de la relación figura-fondo de la teoría de Rowe, sino que son dos formas esenciales de entender la formulación de los lugares públicos en la ciudad.

El *ágora* es, en su origen, el lugar de reunión de los ciudadanos de la ciudad griega y helenística, un lugar para la comunidad. Con el tiempo, sobre todo a partir del siglo V aC., fue adquiriendo un carácter más comercial. En su sentido más primordial, el *ágora* es un espacio abierto -una plaza- rodeado de edificios destinados a las funciones públicas no religiosas, desarrolladas en las acrópolis. Estos diferentes edificios públicos, como el *prytaneum* o el *beleuterium*, mantienen su autonomía formal y cada uno presenta su propia estrategia de implantación. Una compleja red de relaciones visuales y espaciales los relaciona sin mermar su autonomía ni supeditarlos a unas leyes geométricas comunes. El conjunto urbano se establece como una estructura abierta -convexa-, sin límites precisos, y en íntima relación con la naturaleza circundante. Dentro de la teoría de Rowe, el *ágora* se sitúa del lado de las propuestas modernas de ciudad, donde el fondo siempre es un espacio libre y los edificios figuras autónomas que lo puntúan.

El otro gran modelo es el *foro*. A diferencia del *ágora*, en el *foro* desde un princi-

pio tienen cabida tanto las funciones públicas como las religiosas y mercantiles de la comunidad. Por otro lado, el foro se propone como un espacio acotado y recintado, determinado por la yuxtaposición y acumulación de los edificios públicos y religiosos. Estas piezas, a modo de conglomerado, pierden parte de su autonomía en favor de un conjunto que se vuelca sobre una serie de ámbitos -plazas- desligados de la naturaleza que los rodea. El espacio urbano adquiere así la condición de un interior -cóncavo-, de una figura recortada sobre el magma edificado<sup>13</sup>.

Tanto los dos modelos históricos como la formulación de la ciudad tradicional y moderna tienen su consecuencia directa en la edificación a la que están ligadas, como se sugiere en el título del capítulo. Las dos palabras claves del título son "objeto" y "textura". Los "objetos", como entes aislados y tendentes a la perfección por sí mismos, formulan un espacio urbano basado en edificios convexos mutuamente relacionados. Por "textura", en cambio, entendemos aquella arquitectura capaz de generar un tejido continuo donde se generan tanto fachadas hacia espacios urbanos colectivos, como hacia ámbitos libres interiores recortados en la edificación.

Aunque no de forma exclusiva, en términos generales los "objetos" serían más característicos del ágora y de la ciudad moderna, mientras que sería más propio del foro y de la ciudad tradicional el entendimiento de la arquitectura como "textura". Rowe lo deja claro en su comparación entre los Uffizi de Vasari y la Unité d'Habitation de Le Corbusier. Nos muestra como el segundo ejemplo podría ser un vaciado del primero: "los Uffizi son mucho más activos urbanísticamente. Una figura vaciada central, estable y sin duda fruto del proyecto, rodeada por una parte trasera irregular desde su propio contexto, (...) donde los Uffizi dan valor tanto a lo nuevo como a lo existente". Los Uffizi juegan un papel urbano activo formando parte del tejido y formulando tanto un espacio propio como una fachada urbana, mientras que las Unité son un "objeto" en busca de un modelo ideal y aislado.

Aún un segundo ejemplo incide en lo anterior. En una comparación entre el Hôtel de Beauvais de Le Pautre y la villa Savoye, se presenta el Hôtel como un ejemplo de planta libre capaz de compararse con el ejemplo de la villa, aunque las técnicas utilizadas para conseguirla sean opuestas. La libertad de la villa Savoye dependería de la estabilidad de su perímetro, la del Hôtel de Beauvais de su *cour d'honneur* o patio central. Es decir, en el Hôtel el espacio no construido asumiría el papel principal, mientras que el sólido construido tendría un significado menor, como una simple respuesta libre a lo adyacente. En su argumentación, Rowe usa el término *poché*, recuperado por Venturi para designar "la huella sobre el plano de la tradicional estructura gruesa", que actúa separando los ámbitos principales de un edificio; esta recuperación promueve la idea de que un edificio pueda llegar a transformarse en cierto tipo de *poché* que sirva para dar sentido a los espacios adyacentes.

En este contexto y frente a la postura de la modernidad ortodoxa, la posición de Aalto sería la de los Uffizi y el Hôtel de Beauvais, la de la ciudad tradicional y el foro. En ellos la edificación tiende a la concavidad y no a la convexidad. Un espacio central no radiante, ya sea una plaza o los patios de las diferentes edificaciones, se convierte en el principal lugar urbano. Las edificaciones fluctúan entre su interpretación del edificio como objeto y su condición de parte del tejido, que en muchas ocasiones tienen que crear de nuevo. Estos son los casos de los centros de Seinäjoki y Rovaniemi, o de las universidades de Otaniemi y Jyväskylä. Estos mecanismos también serán los utilizados en Säynätsalo. Los edificios del centro tenderán a rodear un ámbito central cóncavo y

13 MARTÍ ARÍS, Carles. 'La construcción de los lugares públicos. Notas para una etimología de la forma urbana'. *Arquitectos*, 1999, núm. 152.



el ayuntamiento tanto formará una fachada urbana, como rodeará su propio espacio central<sup>14</sup>.

El urbanismo aaltiano también contempla el modelo del *ágora* y de la ciudad moderna, aunque sólo en las grandes áreas de expansión residencial y no en los centros cívicos. En el primer caso, Aalto recurre a edificaciones puntuales relacionadas con la topografía y la vegetación. Sin embargo, en los centros cívicos la arquitectura intenta reconstruir el carácter propio de los espacios tradicionales y los fenómenos modernos de apertura y extensión quedan parcialmente neutralizados. Aunque los centros están relacionados con su entorno natural, siempre se alude a un área nuclear que relaciona diferentes piezas en parte autónomas, como en el caso del *ágora*, aunque siempre dependientes de un espacio central no radiante, como en los *foros*.

El segundo de los textos al que nos referiremos, *Sources of Modern Eclecticism* (1982), incide en algunos aspectos similares y aporta otros nuevos. Como ya se ha apuntado, de él se extrae la voluntad de Aalto de alejarse del orden arquitectónico como simple geometría, para entenderlo desde la relación entre diferentes elementos que forman una edificación o un lugar público. Este ajuste libre de los elementos permite a cada uno de ellos la posibilidad de desarrollarse según su voluntad, sin sufrir la represión inherente a toda estructura común.

El primer capítulo del libro, “The ordering sensibility of *Heterotopia*”, es el que expone de forma más clara las tesis de Porphyrios. En él se parte de un análisis formal e ideológico de la arquitectura moderna para confrontarlo después con la obra de Aalto. El profesor Porphyrios divide la historia de la arquitectura entre aquellas líneas de pensamiento que se basan en la unidad, la plenitud, lo lineal y la claridad, y aquellas que, al contrario, se originan a partir de la multiplicidad, la profundidad, lo pictórico y lo complejo. El primer grupo se reúne bajo el concepto de *homotopía* y el segundo bajo el de *heterotopía*.

La *homotopía* se basa en la necesidad de homogeneidad como carácter que define, tanto en la dimensión ética como en la constructiva, la sensibilidad de orden en el Movimiento Moderno; orden y geometría se consideran conceptos asociados, dos caras de la misma moneda:

(...) este es el reino de la semejanza, la región donde el paisaje es similar, el sitio donde las diferencias son dejadas de lado, y se establecen unidades expansivas. Las “homotopías” facilitan la consolación, favorecen la continuidad, la familiaridad y la recurrencia.

Por su lado, la *heterotopía* alude a un orden donde las diferentes piezas de un edificio o un espacio urbano se presentan por separado, sin una estructura común que las unifique; donde los requerimientos de un orden continuo se descartan y en su lugar se introducen grandes saltos de discontinuidad:

(...) esta palabra debería ser interpretada en su sentido más literal, es decir, el estado de las cosas asignadas, ubicadas, posicionadas de manera tan diferente unas de otras, que es imposible definir un locus común a todas ellas.

Para ilustrar la idea de *homotopía* Porphyrios se sirve de la obra de Mies y Le Corbusier. De Mies cita el Crown Hall, cuya retícula, a no ser por su cerramiento de cristal, tendría la voluntad de extenderse sin límites y envolver al mundo entero limpiándolo de toda irregularidad. El edificio pretende, entonces, uniformizar no sólo el espacio arquitectónico sino todo aquel que lo envuelve. En cuanto a Le Corbusier, nos muestra

14 BROSÁ REAL, Víctor. ‘El mundo de Aalto’. *Arquitectos*, 1999, núm. 152.

la aplicación de su par *retícula/gesto*, donde la retícula marca una pauta homogénea, un orden universal que sólo se quebranta a través del gesto, esto es, la rotura del orden.

No hace falta decir que Aalto, a diferencia de la arquitectura moderna ortodoxa -Mies y Le Corbusier-, se sitúa bajo el concepto de *heterotopía*. Sobre esta base, Porphyrios analiza la obra aaltiana desde lo complejo y fragmentario, en cierto sentido, como también hiciera con anterioridad Robert Venturi.

La voluntad de *homotopía* como una herencia del pasado la podemos observar fácilmente desde el Renacimiento y sus plazas reales hasta las propuestas urbanas del Clasicismo Francés. Lo mismo ocurre en el caso de la *heterotopía*. A lo largo de la historia hay múltiples ejemplos de lugares públicos trazados desde la autonomía de las partes que colaboran o dialogan en un espacio común. Entre ellas podemos citar el Palatino<sup>15</sup> o los foros romanos, y más cercanas en el tiempo, las ciudades y plazas medievales, en particular las italianas.

Este último ejemplo, el de la ciudad medieval, es precisamente el modelo de referencia para Aalto según Porphyrios. En el penúltimo capítulo del libro, "Cities and monuments", se extiende el debate entre la *homotopía* y la *heterotopía* a la escala urbana. Porphyrios vuelve a utilizar la confrontación de conceptos y nos habla de dos líneas de pensamiento paralelas a dichos términos: la ciudad como *ex analogia naturalis* y la ciudad como *ex analogia mathematica*.

La primera de ellas se refiere a las tendencias al pintoresquismo y al naturalismo que afloran en Europa desde mediados del siglo XVIII hasta principios del siglo XX. Frente a la homogeneidad de la ciudad renacentista, figuras como Laugier argumentan que "en la ciudad tiene que haber regularidad y fantasía, semejanzas y disonancias; orden en los detalles y tumulto y confusión en el conjunto"<sup>16</sup>. Esta tendencia desemboca en el siglo XIX en los *revivals* medievales, que entronizan la ciudad medieval como un modelo ejemplar. Dicha sensibilidad conduce a un entendimiento del fenómeno urbano desde criterios estéticos, tridimensionales y pintorescos, tal y como lo expone Camilo Sitte en su *Planeamiento urbano según principios artísticos (Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen)*, publicado en 1889 y muy difundido en los países nórdicos.

Frente al modelo anterior, existe una alternativa nacida a finales del siglo XIX en un momento en el que la industria se suma al fenómeno urbano; se trata de la ciudad como *ex analogia mathematica*. Junto con las tendencias más pintorescas, también se desarrollan sensibilidades que centran su atención en criterios higiénicos y racionales, imponiendo un orden geométrico al intrincado orden gótico de las viejas capitales europeas. Un ejemplo temprano de ello lo encontramos en el París de Haussmann. La ciudad cerrada gótica da paso a una ciudad convexa que invade las periferias. El transporte se convierte en un motivo para la descentralización, que de forma radial o lineal, acaba extendiendo "higiénicamente" la ciudad. Es obvio que estamos ante las versiones más modernas de la tradición *homotópica* de los espacios urbanos geométricos del renacimiento y el clasicismo francés. Las modernas propuestas del CIAM y de algunos de sus miembros como Gropius continúan esta línea; se somete al espacio urbano a criterios funcionales homogéneos y a leyes geométricas generales.

15 El propio Aalto alude a Los Palatinos como modelo de referencia en su proyecto para la Universidad de Jyväskylä. Justo después de ganar el concurso, en julio de 1951, Aalto concede una entrevista al periódico "Keskisuomalainen". En ella afirma que "cuando el plan de expansión para el JKK haya sido realizado, el complejo, con los edificios formando una especie de herradura, se podrá comparar en cierto sentido con la colina del Palatino en la antigua Roma, con sus variaciones sustanciales en altura y su integración en el lugar."

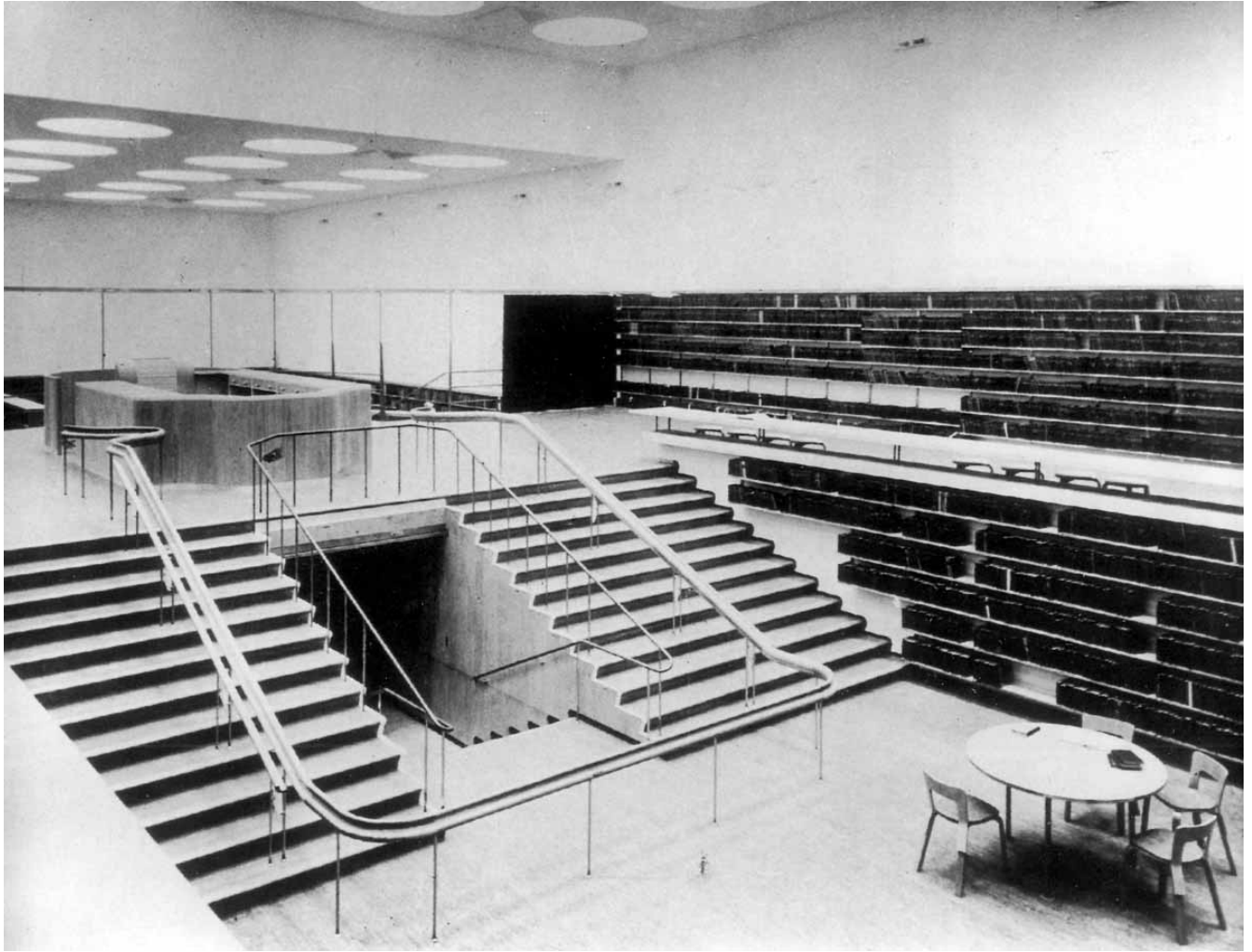
16 LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur l'architecture: observations sur l'architecture*. Bruxelles : Pierre Mardaga, 1979 [1ª edición 1765]

Aalto enlazaría con el primero de los modelos, la ciudad como *ex analogia naturalis* y su referente histórico y formal, la ciudad y la plaza medieval, en especial la italiana, que es la que él visita y estudia<sup>17</sup>. Precisamente por eso, es en este punto donde el discurso de Porphyrios incurre en lo que podemos considerar una objeción a su tesis general. Si lo múltiple y diverso *-heterotopía-* se ve refrendado a nivel urbano con el ejemplo de la plaza medieval, la siguiente afirmación es probable que no resulte la más justa para hablar ni del urbanismo ni de la arquitectura aaltiana:

La *Heterotopía* no está formada de alusiones, inflexiones, reciprocidades, comienzos y fines o implícitas continuidades diacrónicas y espaciales. La *heterotopía* nunca conmemora la transición inherente a la junta, nunca establece lazos, nunca duplica gestos, nunca recuerda la mirada distante de la composición, nunca marca el itinerario del visitante a través de rutas hieráticas o marcando el paso.

Porphyrios no reconoce el valor de lo transitivo y lo continuo en la obra aaltiana. Según su discurso, los fragmentos y las partes se relacionan por pura contigüidad, sin inflexiones ni articulaciones. O lo que es lo mismo, se deja de valorar los espacios de transición y recorrido como ámbitos importantes de las propuestas. Sin embargo, muchas de las propuestas aaltianas –con independencia de la escala y el uso– se estructuran como un todo indisoluble, completo y coherente. La circulación juega un papel capital en cuanto conector de las diferentes partes y geometrías de los conjuntos, que acaban percibiéndose como fenómenos coherentes y unitarios, pese a su diversidad. Como en la ciudad medieval, el peatón está sometido a pintorescas y asimétricas rutas que le empujan a moverse “naturalmente”. La forma y colocación de las piezas urbanas delimitan ámbitos públicos y puntos de inflexión que organizan perceptivamente su aprehensión. Basta recordar el centro de Seinäjoki y su collar de espacios libres a lo largo de su calle principal, o el propio ayuntamiento de Säynätsalo como foco de los recorridos perimetrales por el centro del municipio, para refrendar dichas afirmaciones.

17 “No deseo hablar de ningún viaje en especial, pues siempre guardo en mi mente un viaje a Italia. Quizás se trate del viaje que hice alguna vez, y que sigue vivo en mi memoria; o tal vez de una estancia en curso, o de un viaje que piense hacer más adelante. Un viaje así sea probablemente necesario, una *conditio sine qua non* de mi trabajo”. ‘Journey to Italy’ [‘Viaje a Italia’]. Entrevista en *Casabella Continuità*, Febrero/Marzo de 1954, núm. 200. La mayoría de escritos, discursos y entrevistas de Alvar Aalto se recogen en el libro editado por Göran Schildt *Alvar Aalto. In his own words*, publicado por Otava Publishing Company en 1997. En el año 2000 la editorial El Croquis publica la edición en castellano *Alvar Aalto de palabra y por escrito*, dentro de la colección Biblioteca de Arquitectura.



**CAPÍTULO I**

**LA BIBLIOTECA DE VIIPURI**  
(Finlandia, 1927-35)

El proyecto de la biblioteca, desde los planos hasta el último detalle, nace de los sucesivos cambios de emplazamiento. Cuando se convoca el concurso y se decide su ubicación, el proyecto se diseña para ese lugar; sin embargo, tras diversas deliberaciones se decidió cambiar de solar y entonces me di cuenta de que la nueva situación me permitía formalizaciones más libres, en planta y volumétricamente.

Las características más propicias del nuevo solar me empujaron a una biblioteca completamente nueva, aunque respetando los principios básicos de la organización interna del primer proyecto.

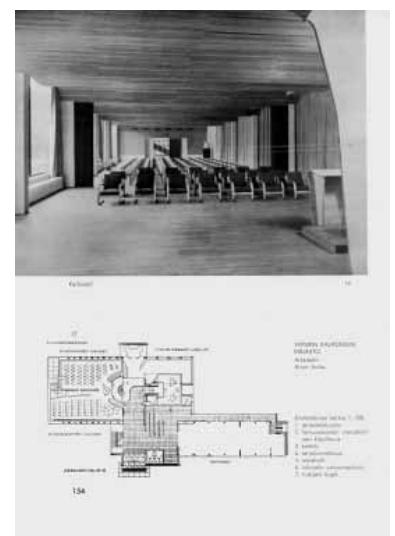
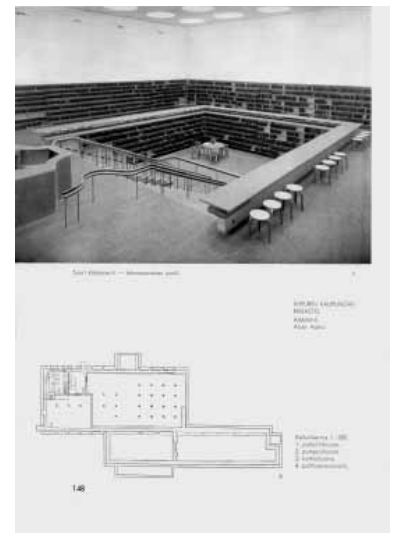
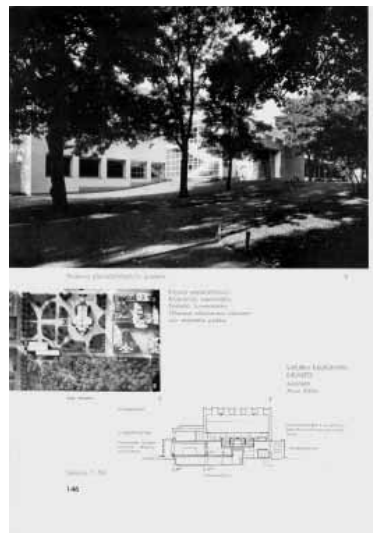
Sobre el actual solar me gustaría destacar su configuración a partir de dos parques de carácter diferente (...); Además, el solar permite organizar las distintas partes del edificio con bastante libertad y a partir de diferentes entradas, a diferentes niveles. Ésto no hubiera sido posible en otras condiciones.

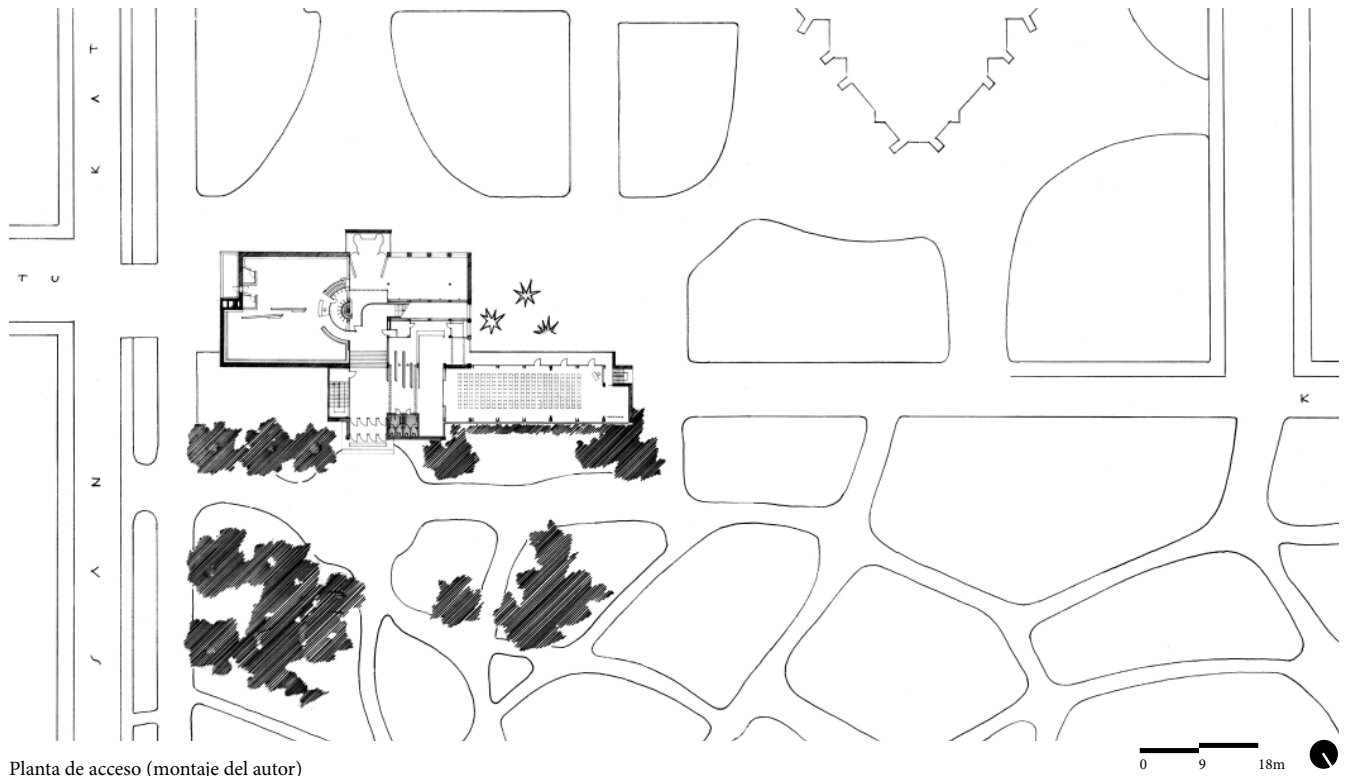
En el edificio se intentó separar las partes que tuvieran diferente carácter (...) la propia biblioteca con sus departamentos, y la parte social que se corresponde con las salas de los clubes. Si examinamos estos dos grupos (...), nos damos cuenta de que son extremadamente diferentes uno del otro, requieren cada uno tratamientos arquitectónicos y técnicos diferentes. (...) El medio para combinar las partes con diferente carácter es una red de circulaciones que, en cierto modo, proporciona sentido arquitectónico al proyecto.

#### **Alvar Aalto**

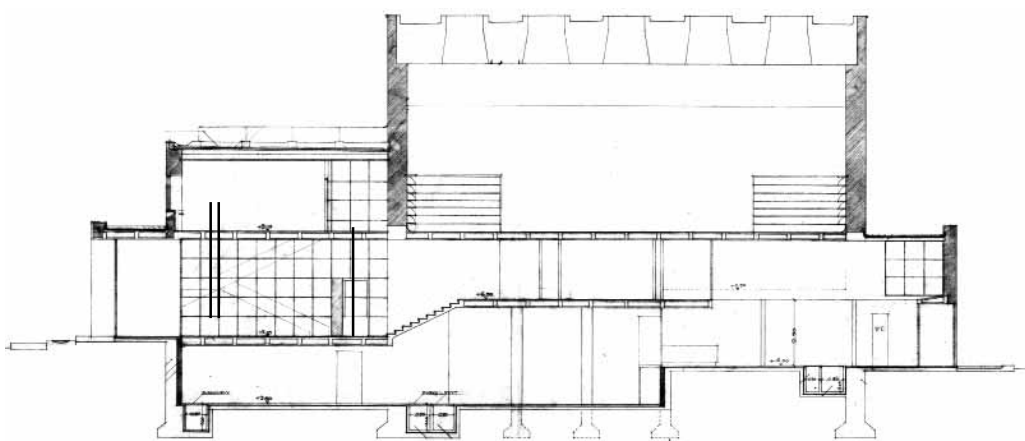
*Viipurin kaupungin kirjasto, 1935*





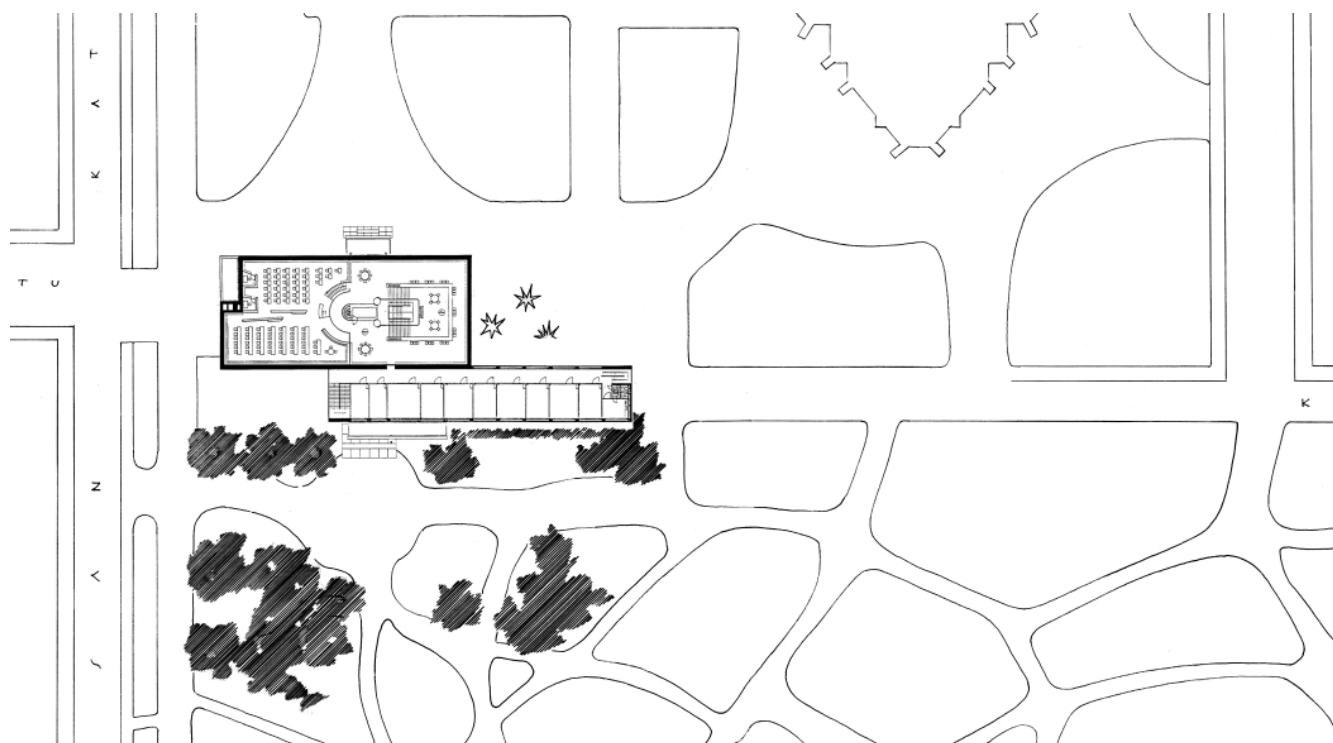


Planta de acceso (montaje del autor)

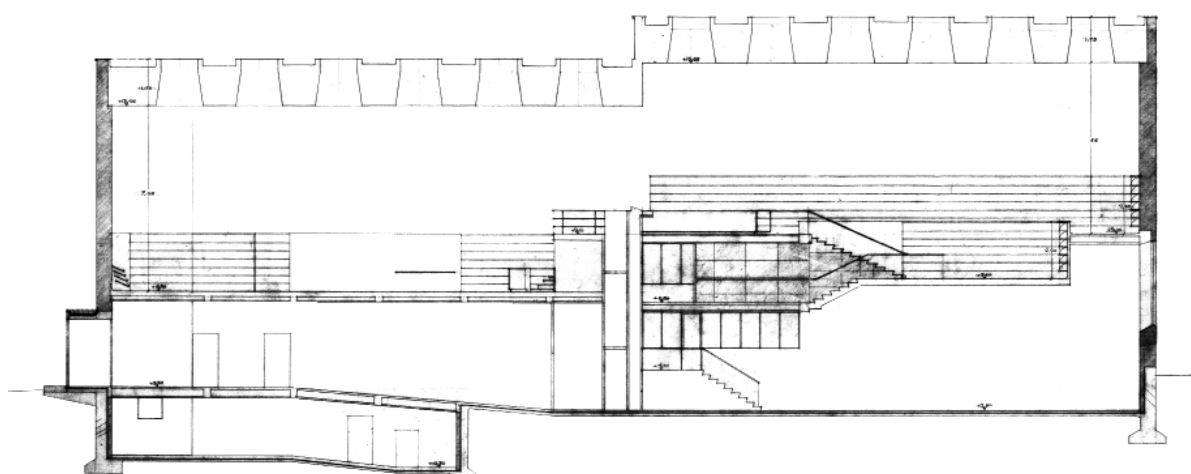


Sección transversal por el vestíbulo





Planta alta: salas de préstamo y consultas (montaje del autor)



Sección longitudinal por las salas de préstamo y lectura

*Se trata de conquistar formas detrás de las cuales se encuentren verdaderos valores humanos.*

“Entre el urbanismo y el materialismo”, 1958  
**Alvar Aalto**

*Siempre se ha mostrado el recorrido como un tema fundamental en la definición arquitectónica de la Biblioteca de Viipuri. También se ha aludido a que durante el proceso de proyecto se abandona todo rasgo figurativo asociado al lenguaje clásico para asumir una imagen dentro de la ortodoxia moderna. Pero lo que aquí se pretende es relacionar estas dos cuestiones con un hecho aún más importante: la formalización de una idea de espacio propia de Alvar Aalto. Partiendo de la arquitectura de Erik Gunnar Asplund, en la biblioteca se consolidan parte de las estrategias presentes en las primeras obras, como el Club Obrero de Jyväskylä (1924-25) o la Cooperativa Agrícola de Turku (1927-28). Estas estrategias reaparecerán en obras tan separadas en el tiempo como el Pabellón finés de París (1936-1937), el Ayuntamiento de Säynätsalo (1949, 1950-52), el Museo de Aalborg (1958-1973) o la Ópera de Essen (1959-88).*

*De esta manera, no se pretende insistir ni en los análisis ya realizados ni en los elementos ya destacados de la obra. Aspectos como la ondulación del techo de la sala de conferencias o la importancia de los lucernarios tronco-cónicos de la sala principal de lectura han ocupado su lugar en los análisis clásicos de la biblioteca. En cambio, sí se pretender insistir sobre algunos aspectos menos divulgados como la relación de la obra con su contexto inmediato, las alusiones a Asplund desde la idea de espacio central, o la transición desde un espacio discontinuo en las primeras propuestas, a un espacio continuo y episódico en la versión final.*

*Con la construcción de la biblioteca, Aalto no sólo supera una primera etapa de su carrera ligada al Clasicismo Nórdico, sino que establece las herramientas disciplinares que le permitirán definir su carrera posterior formal y figurativamente. Desde 1926, cuando se convoca el concurso, hasta 1935, cuando se acaba la obra, son diversas las versiones que van articulando una determinada idea de espacio, que encontrará su complejidad y riqueza en la formalización de los recorridos y en la materialidad de sus límites.*

01 Erik Gunnar Asplund. Biblioteca de Estocolmo, vista de interior de la *book room*, 1921-28.

## ALVAR AALTO Y LOS ESPACIOS PARA LA LECTURA

Cuando Aalto participa en el concurso de Viipuri (1927), existen en Helsinki dos bibliotecas que seguramente ha visitado y que pueden servirle como ejemplo. Se trata de la Biblioteca de la Universidad de Helsinki (C.L. Engel, 1836-45) y la Sala de Lectura de los Archivos Nacionales (Gustaf Nyström, 1890). Sin embargo, es en la Biblioteca de Estocolmo de su amigo y mentor Erik Gunnar Asplund donde el joven arquitecto encuentra un modelo y un referente –que acaba superando a lo largo del proceso de proyecto. Un referente no sólo figurativo sino formal, ya que en Estocolmo Asplund propondrá una organización espacial y funcional que marcará el modelo de sala de lectura que Aalto perpetuará a lo largo de su carrera y que aparece por primera vez en Viipuri.

Entre 1918 y 1920, Asplund realiza varios viajes por Alemania e Inglaterra para visitar diversas bibliotecas y preparar el programa del concurso de Estocolmo. Con ese objetivo, en 1920 también viaja a Estados Unidos, donde se documenta sobre los aspectos técnicos de las modernas bibliotecas públicas americanas, hasta entonces en manos de instituciones políticas y religiosas.<sup>1</sup> En aquellos años, en Estados Unidos se concentran los principales ejemplos del mundo, con un desarrollado modelo de gestión y organización de los ámbitos para la lectura y la investigación.

Hacia 1840 se produce en Norteamérica un fuerte incremento en la producción y distribución editorial. Las mejoras en las técnicas de impresión, producción de papel y encuadernación permiten abaratar los costes de edición y el número de colecciones de libros y revistas se multiplican. Debido a estas circunstancias, el programa funcional de las bibliotecas se debe adaptar a una nueva realidad editorial que demanda grandes espacios de almacenamiento junto a las tradicionales salas de lectura. Todo ello desemboca en el *Public Library Movement*. Este movimiento alienta la construcción de bibliotecas públicas, en un principio en la zona de Nueva Inglaterra y después por todo el país. El movimiento incluye nuevas leyes para su creación y mantenimiento, y alienta los donativos privados para construirlas. La biblioteca se convierte así en una institución pública muy importante para la consolidación política y cultural de las ciudades.<sup>2</sup>

Fruto de esa preocupación se publican diversos prontuarios, como el *Manual of Public Libraries, Institutions, and Societies in the United States and British Provinces of North America* de William J. Rhees.<sup>3</sup> En este tipo de manuales se pone énfasis en la especialización de las salas y en la separación de los ámbitos públicos y privados. Se propone separar las salas de lectura de los espacios de trabajo, y las salas de depósito de las de préstamo. De esta manera, el almacenamiento y la lectura se segregan y se priorizan los criterios de circulación de bibliotecarios y lectores desde aspectos puramente funcionales. Incluso en algunas publicaciones de la época se llega a proponer las formas geométricas que permiten un mejor control visual y físico de los libros. En este sentido, se propone la rotonda como una solución ejemplar para construir las salas de libros (*book rooms*). No es de extrañar, por tanto, la solución por la que acaba optando

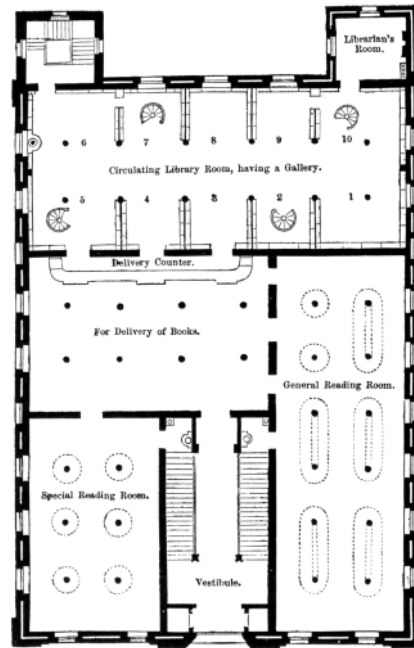


01

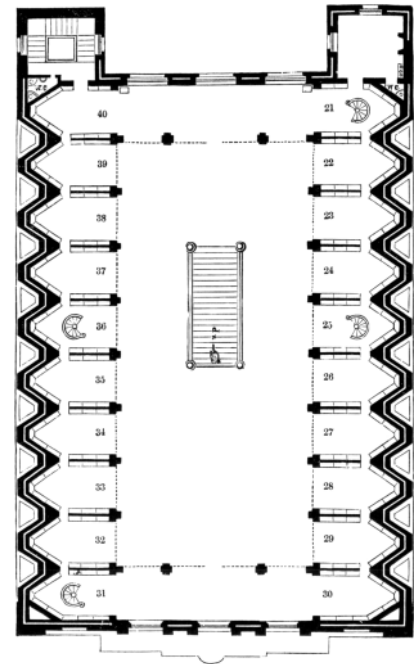
1 A lo largo de los viajes, visita ejemplos paradigmáticos en la etimología histórica de las salas de lectura. Primero visita la Sala de Lectura del Museo Británico. Dos años después tiene la oportunidad de visitar la Biblioteca Nacional de los Estados Unidos, así como diversas bibliotecas universitarias como las de Minnesota y Michigan, proyectadas por Albert Kahn. En todos estos ejemplos la tipología que gobiernan las propuestas es la rotonda, pieza principal en la biblioteca de Asplund.

2 BREISCH, Kenneth. *Henry Hobson Richardson and the Small Public Library in America*. Massachusetts: The MIT Press, 1997.

3 RHEES, William. *Manual of Public Libraries, Institutions, and Societies in the United States and British Provinces of North America*. Philadelphia: J. B. Lippincott & Co., 1859.



02



03



04

02 Boston Public Library, 1858.

03 *Book room* de la Harvard University, 1837-41.

04 Boston Public Library, Bates Hall, 1858.

Asplund en Estocolmo, a tenor también de los ejemplos que visita como la Biblioteca del Congreso en Washington DC.

De esta manera, se ponen en cuestión las tradicionales bibliotecas académicas como las de Cambridge y Oxford, cuyos orígenes se relacionan con las salas de lectura de los monasterios medievales, para buscar nuevos modelos de organización espacial y funcional. En ellas los ámbitos principales son una gran sala, normalmente de varias alturas, cuyo perímetro concentra las estanterías de depósitos de libros. El vacío central se reserva para las zonas de estudio y lectura. Las grandes salas de libros del Boston Athenaeum (Edgard Clarke, 1847-59), de la Biblioteca Astor de Nueva York (Alexander Saelster, 1849-54) o de la Biblioteca Pública de Boston (McKim, Mead & White, 1858) son un ejemplo de la herencia de aquellas antiguas bibliotecas universitarias, aunque ya plantean cierta especialización de las salas. En las plantas inferiores se sitúan los diferentes ámbitos de almacenamiento y depósito, repartidos en salas especializadas. En las superiores se sitúan las grandes *book rooms*. De este modo se logran modernizar los nuevos espacios de lectura, como demandan los bibliotecarios, sin perder el carácter de los ejemplos tradicionales.

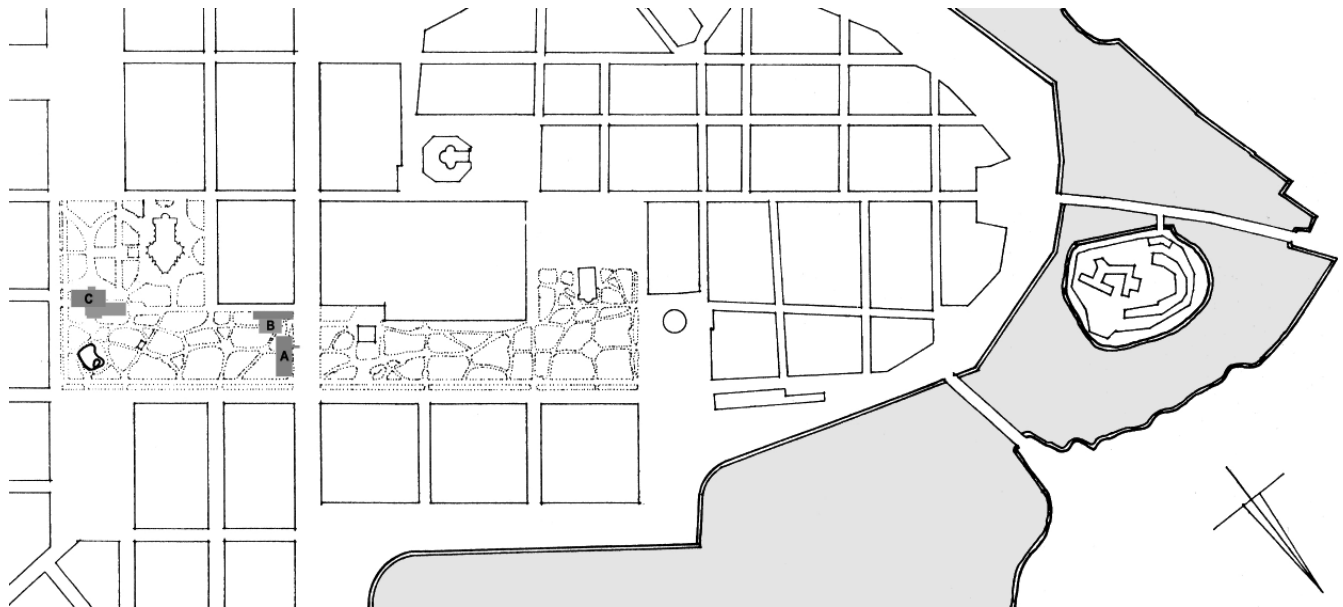
El debate sobre la distribución espacial y funcional de las bibliotecas se prolonga hasta los años veinte del siglo XX.<sup>4</sup> En ese momento, cuando Asplund viaja a Estados Unidos, se pone el énfasis en las bibliotecas del siglo XIX como expresión de la comunidad y vehículo para la educación de las personas. Así, Asplund encuentra en Estados Unidos la referencia perfecta para elaborar el programa funcional para el concurso de Estocolmo.

En 1921, tras los viajes y las investigaciones de Asplund, el comité organizador decide que nadie mejor que él para construir la nueva institución pública de la ciudad. Entre 1921 y 1928, desarrolla el proyecto a través de diversas versiones y varios cambios de situación en el solar. En 1928 termina la construcción y Asplund comienza a discutir con Gregor Paulsson y Hugo Lagerström las ideas básicas para la gran Exposición de Estocolmo de 1930.

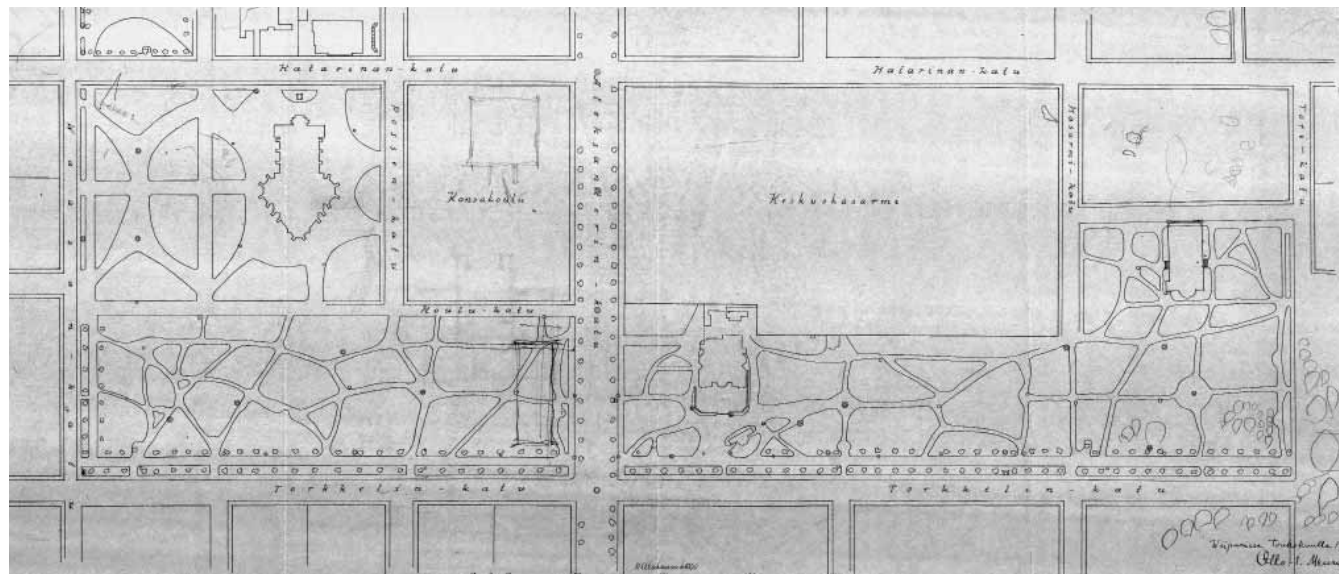
En Estocolmo, Asplund participa, por un lado, de las preocupaciones funcionalistas de las bibliotecas civiles americanas. Por otro, no renuncia a establecer una espacialidad similar a la de los primeros espacios de lectura monásticos y universitarios. Las claves de estos últimos referentes son los generosos ámbitos para el lector y su constante relación visual con los libros.

Desde este punto de vista, se entiende la importancia concedida a la sala de préstamos como ámbito principal y foco de las miradas y recorridos de los usuarios. Situada en el interior de un gran cilindro, se inspira en las antiguas *book rooms* que se han construido hasta el siglo XIX. No obstante, la sala no contiene el depósito de libros. Siguiendo los cánones funcionalistas de la época, los depósitos se sitúan bajo ella, en una estancia independiente. Los ámbitos de lectura e investigación, por su parte, rodean, en volúmenes independientes, el gran cilindro central. En éste se conserva un contacto directo y constante con los libros, al igual que en los grandes ejemplos que Asplund ha podido visitar en Europa y Estados Unidos. La gran sala vertical envuelta de libros es un arquetipo espacial que Asplund conserva y que Aalto perpetuará en Viipuri.EL

<sup>4</sup> Prueba de ello son las publicaciones *Library and the community*, de J. Wheeler y el *American public libraries and the diffusion of knowledge*, de W. S. Learned.



05



07

05 y 06 Plano general de Viipuri con la situación de los tres solares por los que pasa el proyecto de la biblioteca de Aalto. Posición A: 1º, 2º y 3ª versión. Posición B: 4ª versión. Posición C: solar definitivo (montaje del autor sobre el plano redibujado de David Pearson).

07 Plano de situación proporcionado a los concursantes (AAA 43/3).

## EL LUGAR

Cuando se construye la biblioteca, Viipuri es la ciudad más importante del sureste de Finlandia y la capital del sur de Karelia. Junto a Turku, son las dos ciudades finesas más relevantes hasta bastante entrado el siglo XIX. Después de la Segunda Guerra Mundial, la ciudad es anexionada a Rusia por el tratado de paz con el que finaliza la contienda Ruso-finesa. En la actualidad continúa perteneciendo a Rusia y su nombre oficial es Vyborg.

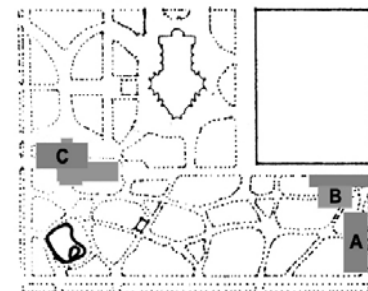
Cuando se comienza a plantear la construcción del nuevo equipamiento, el Comité de Planeamiento de la Ciudad tiene claro que debe de tratarse de un lugar céntrico y que permita futuras ampliaciones. Con estas premisas, propone situar el edificio en el punto más alto de la colina Patterinmäk. Este emplazamiento no acaba de convencer al consistorio de la ciudad. Es entonces cuando el *Viipuri Technical Club* se interesa por el proyecto y propone un nuevo emplazamiento, esta vez mucho más céntrico, en la esquina de las calles Waasan y Koulu, al final del gran parque Torkkelin. Esta última propuesta genera cierto consenso y en 1925 se designa una comisión con el objetivo de establecer las bases del concurso para la construcción de la nueva biblioteca.

Finalmente, el concurso se convoca en octubre de 1926. En ese momento, el emplazamiento vuelve a cambiar, esta vez al sureste de la importante avenida Aleksanterin, también en relación con el parque Torkkelin (05, posición A). Esta avenida, en las proximidades del denso centro histórico y cerca del castillo, es una de las principales de la ciudad. El castillo, por su parte, comparte protagonismo con el puerto, punto crucial para la comunicación de la ciudad con Finlandia y Centroeuropa. Al mismo tiempo, Aleksanterin divide en dos el enorme parque Torkkelin, que caracteriza el centro de la ciudad. Junto a este parque se encuentra la Catedral, con su propio espacio ajardinado, que acaba de completar el céntrico pulmón verde de Viipuri.

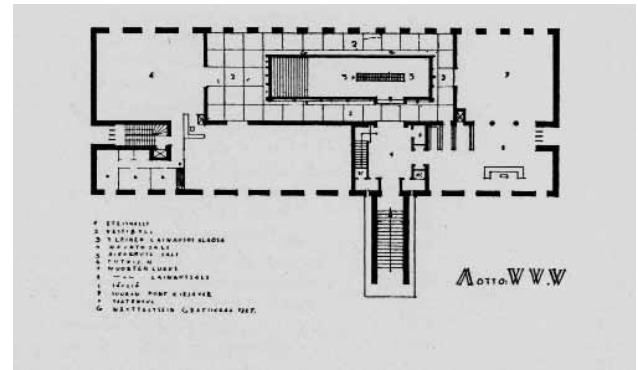
En este solar se desarrolla el concurso en 1927, que gana Aalto con la que denominamos *primera versión* de la biblioteca. Sobre este mismo enclave continuará trabajando, realizando dos versiones más según las indicaciones de un comité especial designado para controlar el proyecto. En 1931, antes del último y definitivo cambio de emplazamiento, Aalto ensaya una *cuarta versión* del edificio en una posición ligeramente más al sur, en la intersección de las calles Koulu y Aleksanterin (05, posición B). Aunque el lugar es el mismo, el solar en esquina conlleva una serie de cambios en la volumetría que la aproximan de forma ostensible a la solución final.

El solar definitivo de la *quinta y última versión* acaba desplazándose más al este, a la intersección de las calles Koulu y Waasan (05, posición C). De esta forma, la propuesta se encuentra más cerca de la Catedral, haciendo de bisagra entre su frondoso jardín y el gran parque Torkkelin. Esta es una zona de una gran representatividad social y urbana. Además de por su estratégica ubicación, el solar está caracterizado por una suave pendiente hacia el sur.

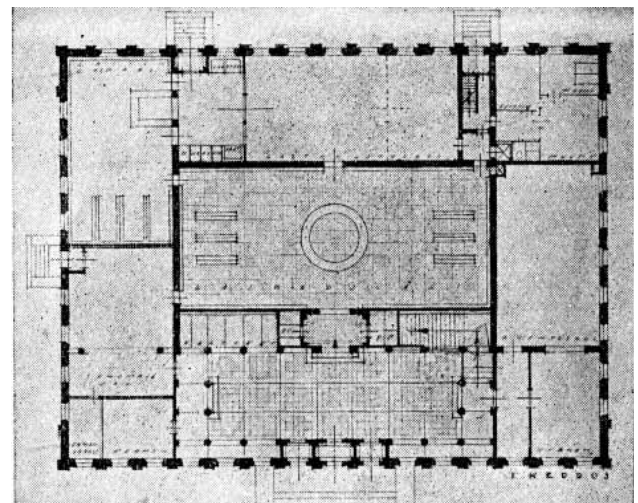
Los dos parques entre los que se acaba emplazando la biblioteca serán fundamentales para la ordenación exterior de la propuesta (06). Tienen en común una abundante presencia de vegetación, ordenada a través de grandes parterres de césped. En el caso de la Catedral, los parterres siguen una disposición cruciforme según un arquetipo “jardín francés” que encauza los desplazamientos por el parque y las diferentes visuales sobre el edificio religioso. Al otro lado, en la zona sur, los parterres son más propios de un “jardín inglés”, en el cual el orden estricto anterior desaparece para reproducir cierta aleatoriedad natural, más atenta a los aspectos visuales y perceptivos que a una trama geométrica. La manipulación de estos ámbitos exteriores será importante para



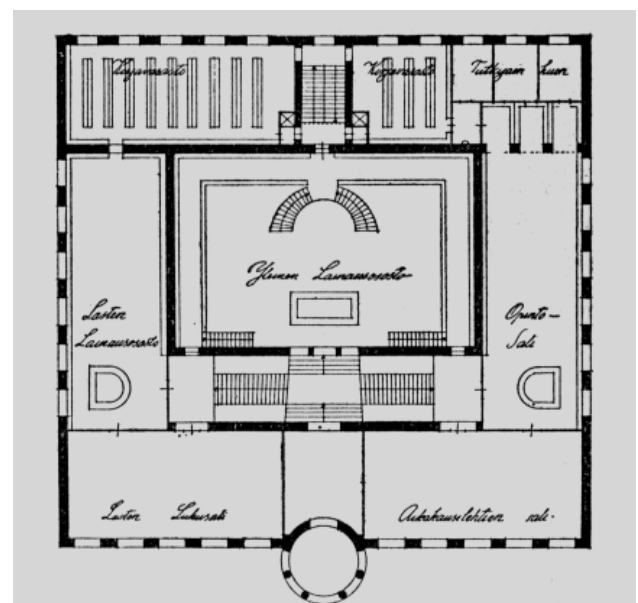
06



08



09



10

08 "WWW", primer premio, arquitecto: Alvar Aalto.

09 "Codex", segundo premio, arquitecto: Hilding Ekelund.

10 "Portone", tercer premio, arquitecto: Georg Jägerroos.

11 Erik Gunnar Asplund. Biblioteca de Estocolmo, planta general, 1921-28.



comprender el sistema de recorridos exteriores y el modo de aproximarse al edificio, así como la formulación volumétrica final, que parece responder a las proporciones de ambas mitades del parque.

A lo largo de las cinco versiones de la biblioteca y de los tres cambios de solar –aunque siempre en un entorno similar–, el proyecto evoluciona desde una solución compacta y cerrada al entorno, hasta una obra articulada y ligada a sus alrededores inmediatos. Durante el proceso de proyecto, se combina un gran esfuerzo por formalizar un núcleo interior desde donde generar la propuesta y sus espacios principales, con una cada vez mayor atención al parque que rodea al edificio y a los diversos caminos que entran en diálogo con la presencia física del edificio.

## EVOLUCIÓN DEL PROYECTO

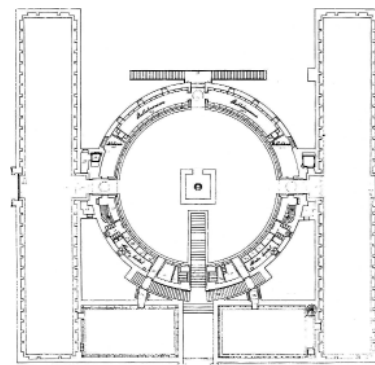
La idea de construir una nueva biblioteca para la ciudad de Viipuri nace en otoño de 1923.<sup>5</sup> Los fondos surgen, en parte, de Maria Lallukka, la viuda de una adinerada familia de la ciudad. En 1925 se designa una comisión con el objetivo de establecer las bases de un concurso, que se acaba convocando en octubre de 1926. Los arquitectos miembros del jurado son Otto I. Meurman –arquitecto jefe del planeamiento de la ciudad–, Kaarlo Borg y Jussi Paatela, de la Asociación finesa de arquitectos (SAFA).<sup>6</sup>

El 27 de junio de 1927 se facilita el programa a los concursantes, que consta de: sala de préstamos (consulta), biblioteca infantil, dos salas de lectura, hemeroteca, depósito de libros, salas para clubes y oficinas; además, se requiere el encaje de un centro cultural adyacente y un restaurante. El día de entrega, el 1 de octubre de 1927, se reciben veintitrés propuestas.

Aalto presenta su propuesta bajo el lema “W.W.W”, que hace referencia al antiguo nombre de la ciudad: Wiipuri.<sup>7</sup> Aunque ya antes de mudarse a Turku tiene noticias sobre la convocatoria del concurso, gran parte de los planos de la propuesta se realizan después del verano del 1927, cuando traslada su despacho a Turku de manera definitiva. Su elaboración coincide con el proyecto de construcción de la Cooperativa Agrícola de Turku y los apartamentos estandarizados Tampani, en la misma ciudad.<sup>8</sup>

Aalto gana el concurso y “W.W.W” se convierte en la *primera versión* de un proyecto que se irá modificando a lo largo de los siguientes años, llegando a acumular cinco versiones en tres emplazamientos diferentes. El segundo premio es para Hilding Ekelund, con el lema “Codex”, y el tercero para Georg Jägerroos, con el lema “Portone” (08-10).

La propuesta de Aalto, un prisma alargado desde el cual se proyecta perpendicularmente la escalera de acceso, destaca por su asimetría general y su proporción rectangular, en contraposición a los otros dos premios, mucho más compactos y cuadrados. De hecho, el propio Aalto comienza trabajando con una planta de proporción casi cuadrada. Esta opción, mucho más cercana a la planimetría central de la Biblioteca de Estocolmo,<sup>9</sup> plantea, sin embargo, un mayor grado de dependencia de todo el proyecto



11

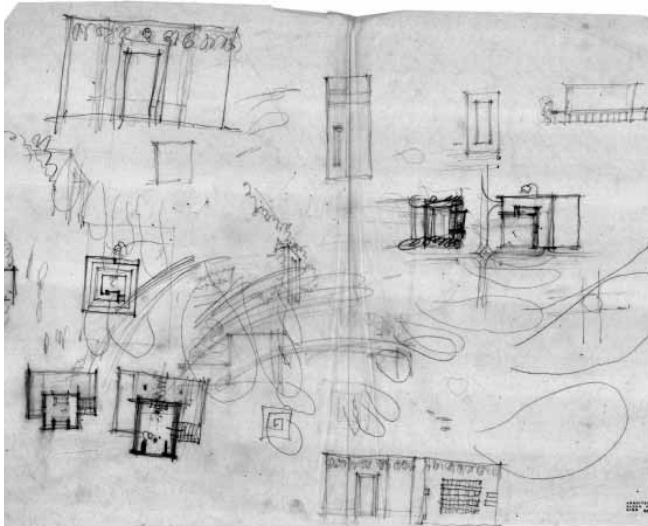
5 MEURMAN, Otto-Ivar. ‘Viipurin uuden kirjastotalon rakentamiskysymyksen vaiheet’. A: *Viipurin kaupungin kirjasto*. Viipuri, 1935.

6 El propio Aalto será presidente de la SAFA desde 1942 hasta 1959.

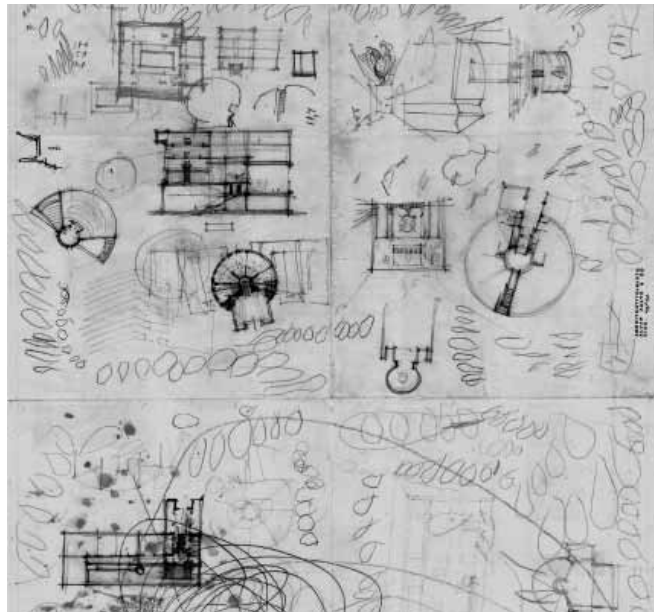
7 Aunque a lo largo de la tesis sólo hablemos de Aalto como autor de la obra, conviene aclarar que Aino Marsio, su esposa desde 1924 hasta su muerte en 1949, es co-autora de la mayoría de proyectos de este periodo.

8 El ritmo y la composición de los huecos de las fachadas de estas dos obras reaparecerán en las primeras versiones de la biblioteca. El lenguaje proracionalista de la arquitectura de Aalto en Turku irá abandonando su marcado aire clásico en beneficio de un lenguaje más modernamente ortodoxo, ejemplificado, en el edificio para el periódico Turun Sanomat (Turku, 1928-30).

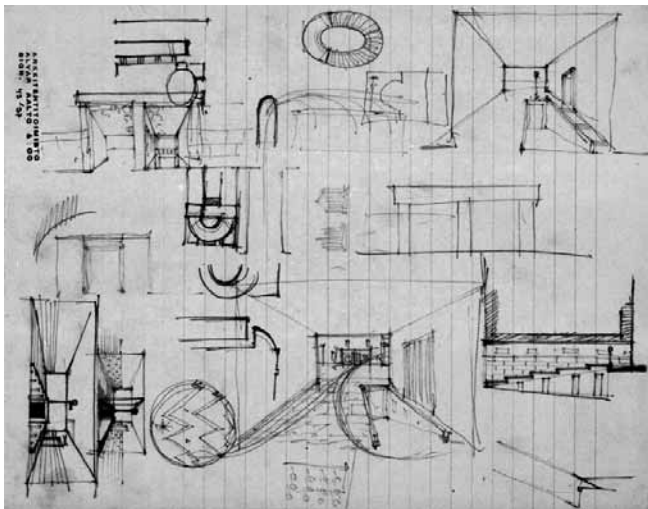
9 El proyecto comienza en 1921 y cuando se realiza el concurso para Viipuri, en 1927, aún está en construcción.



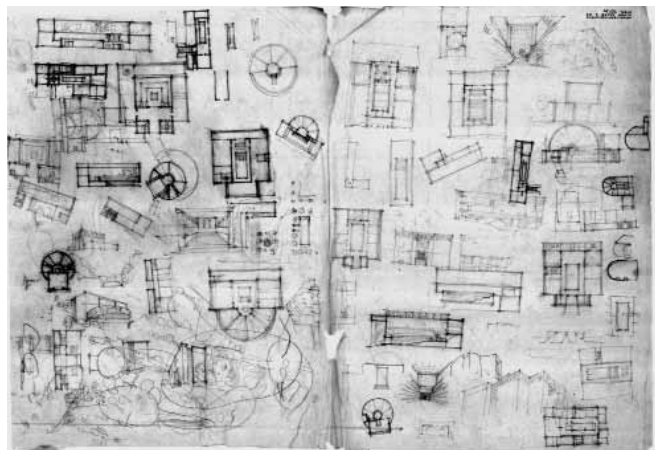
12



13



14



15

Primeros croquis

12 AAA 43/28.

13 AAA 43/30.

14 AAA 43/37.

15 AAA 43/34.

16 Plano de situación del concurso del Parlamento de Finlandia, Helsinki, 1923-24 (AAA 31/1).

17 Esbozo de la planta general para el concurso del Palacio de las Naciones, Ginebra, 1926-27 (AAA 46/341).

respecto al centro mismo del edificio, encarnado en la sala de préstamos principal. Realmente, en el segundo y tercer premio la sala de préstamos es casi igual a la de Asplund, sólo que rectangular. Por otro lado, tanto Aalto como Ekelund plantean el centro social a partir de una silueta en forma de “L”, lo que genera una plaza delante de la biblioteca, en cuyo centro el arquitecto finés coloca una estatua ecuestre.

La opción de Aalto potenciará un determinado recorrido desde el exterior hasta la sala de préstamos principal, en la planta primera. La entrada no se plantea a partir de un eje en el centro del volumen y directo a la sala principal, sino que un giro de noventa grados y diversos espacios independientes organizan los itinerarios. Además, las dependencias que rodean a la sala principal mantienen un alto grado de independencia y ya no están jerárquicamente relacionadas con el centro, a diferencia del segundo y tercer premio, o de la propia biblioteca de Asplund.

Todos estos aspectos, junto con un análisis preciso de las obras del propio Aalto que influyen de manera determinante en la biblioteca, gobernará el análisis concreto de cada una de las etapas del proyecto.

### Los primeros esbozos (1926-27)

En la Fundación Alvar Aalto se han conservado quince documentos previos a las láminas presentadas al concurso. De estos quince planos, tres corresponden a los planos de emplazamiento proporcionados por el consistorio. Respecto a los paneles del concurso, sólo se conservan cuatro, que contienen una única perspectiva exterior, las plantas, una sección longitudinal y el alzado principal. Por separado se han conservado un plano de emplazamiento y la sección transversal por las escaleras de acceso; esto puede indicar que ambos dibujos forman parte de un quinto panel que no se ha recuperado.

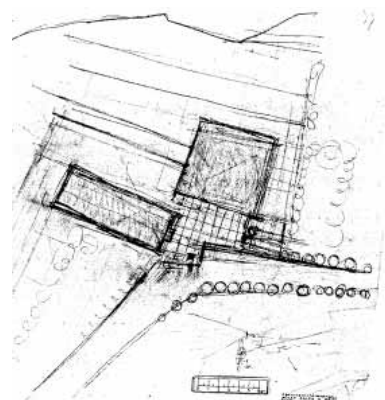
Los primeros esbozos previos al concurso (12-15) se caracterizan por una aproximación intuitiva y esquemática al problema que se plantea, sin referencia alguna al lugar. También dejan entrever la influencia de la Biblioteca de Estocolmo, tanto en las proporciones generales de las plantas, como en los rasgos figurativos de las fachadas. Sin embargo, las primeras alusiones directas se mezclan rápidamente con otras alternativas. Las primeras plantas cuadradas o circulares dan paso a planimetrías más alargadas, en consonancia con la proporción del solar donde se deberá ubicar, en la calle Aleksanterin, entre Koulu i Torkkelin.<sup>10</sup> En los diferentes dibujos se mantiene la propuesta de una sala principal ubicada en el centro de la planta.

Conociendo el programa y las referencias de Aalto, es lógico pensar en la sala de préstamos como ese espacio central, a veces con forma de rotonda, que desde los primeros croquis se mantiene invariante como núcleo del proyecto. Por otro lado, sabemos por Asplund y por las fuentes que pudo consultar en Estados Unidos, que la rotonda es considerada la figura perfecta para organizar una *book room*. Su geometría facilita el control visual de toda la sala desde su centro y permite reunir en un punto preciso y equidistante el préstamo de libros.

Por otro lado, también podemos encontrar alusiones a su propia obra en estas primeras láminas. Dos concursos emergen en estos dibujos: el Parlamento de Finlandia (Helsinki, 1923-24) (16), y el Palacio de las Naciones (Ginebra, 1926-27) (17). Ambos se basan en volúmenes prismáticos de varias alturas con un centro jerárquicamente importante iluminado desde el techo. Además, un aspecto básico de ambas propuestas,

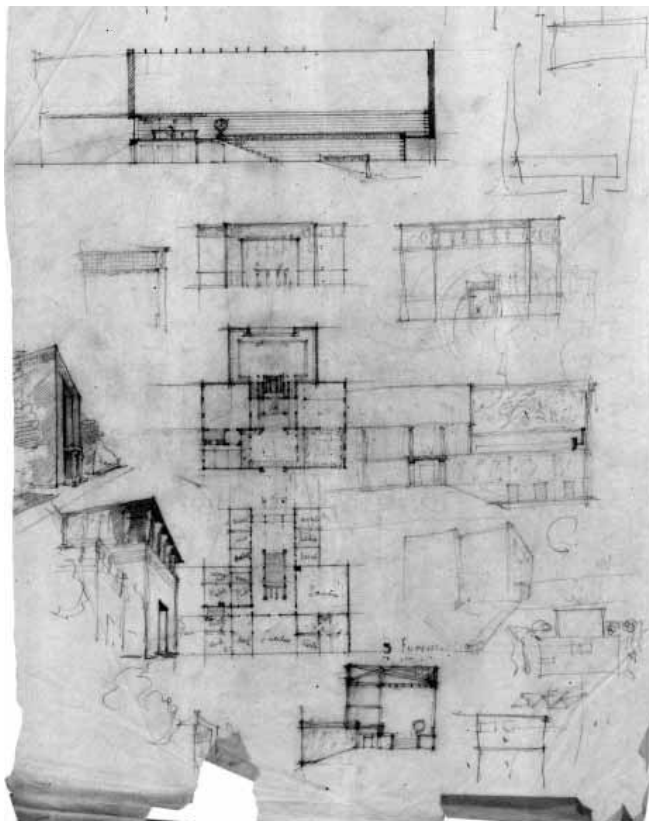


16

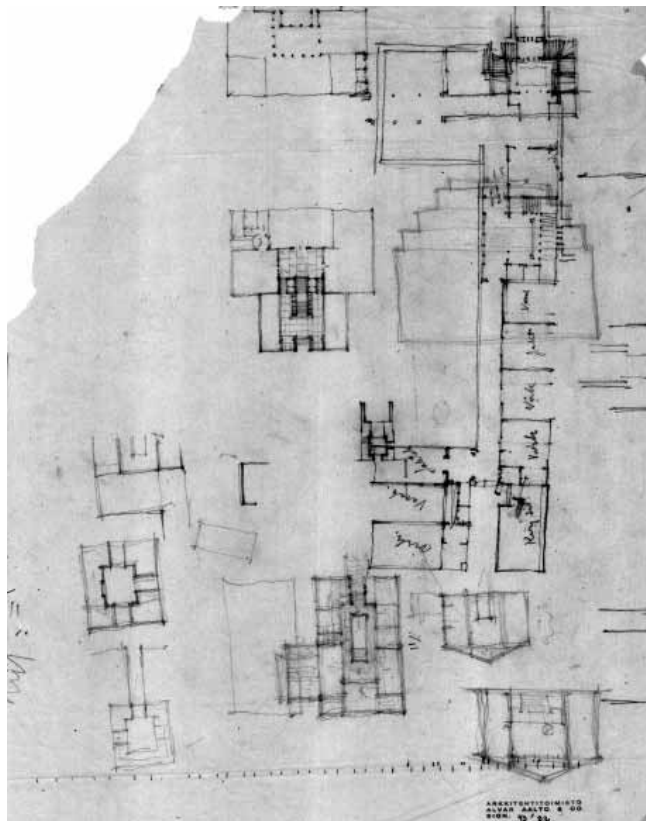


17

<sup>10</sup> En el plano de emplazamiento AAA 43/3 ya se encuentra un pequeño rectángulo dibujado sobre el solar. Este rectángulo guarda en gran medida las proporciones que acabará proponiendo.



18



19

18 Encaje de la opción compacta y sección longitudinal por la sala principal de la versión apaisada (AAA 43/33).

19 Encaje del programa en la versión apaisada junto a alguna planta de la opción cuadrada y compacta (AAA 43/32).

20 Esbozos del mostrador de préstamos (AAA 43/17).

también de la biblioteca, es la ruta de ingreso al edificio y todos aquellos elementos que la articulan, como caminos, vestíbulos y escaleras.

Todo este conjunto de referencias cruzadas cristalizan en unos dibujos caóticos y desorganizados donde se superponen plantas, alzados, secciones, perspectivas y detalles sin un orden aparente, ni una correspondencia clara. Aún así, conviene destacar algunos bosquejos que llaman la atención. En primer lugar, en la lámina AAA 43/28 (12) se encuentra el dibujo de una espiral de proporciones similares a las plantas que se están proponiendo en estos momentos. El dibujo parece anunciar la propuesta de Le Corbusier para el Mundaneum (Ginebra, 1929), caracterizado por una forma helicoidal ascendente –cerca plásticamente a un zigurat.

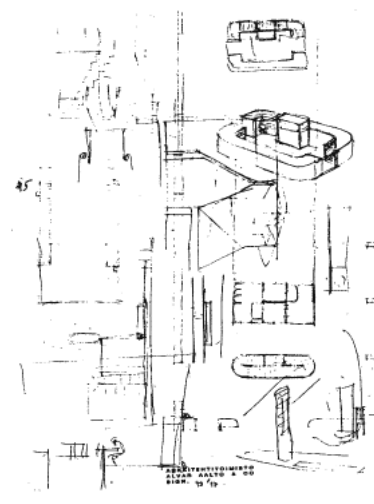
Aunque la espiral o la hélice –tan caros a Le Corbusier y la idea del movimiento perpetuo– no son formas habituales en la arquitectura de Aalto, sí nos interesa destacar un aspecto inherente a ellas que sí recoge: la importancia de un centro como punto de referencia geométrico o espacial. No en vano, Aalto suele organizar sus edificios en torno a un núcleo o espacio central. En el caso de la Biblioteca de Viipuri, ese centro, hacia el cual nos dirigimos después de rodear diversas estancias, está encarnado en el mostrador de la sala de préstamos (20). Curiosamente, el diseño de ese mostrador se mantiene casi inalterable desde las primeras versiones

En segundo lugar, cabe destacar algunos de los dibujos de la lámina AAA 43/37 (14), como la sección y la perspectiva interior de lo que parece ser la sala de préstamos. Las dos proyecciones no acaban de corresponder con exactitud, pero hacen hincapié en los mecanismos de acceso a una sala elevada un par de plantas sobre el solar. Los elementos que organizan el movimiento a través del espacio son una gran rampa y dos escaleras laterales. Estos elementos se disponen y se relacionan de forma similar a cómo lo harán en la versión final, entre el vestíbulo principal y la sala de préstamos. Aunque de manera muy embrionaria, estos dibujos sugieren con claridad el *leitmotiv* del proyecto: la organización de la biblioteca a partir de una gran sala elevada del suelo natural a la cual se ingresa a través de un episódico paseo arquitectónico. De hecho, el propio Aalto parece referirse a las ideas básicas de la propuesta cuando escribe:

La idea base en la creación de la biblioteca de la ciudad de Viipuri radica en las salas de lectura y las salas para libros, concéntricas, agrupadas, a distintos niveles, alrededor de un control central situado en lo alto del conjunto.<sup>11</sup>

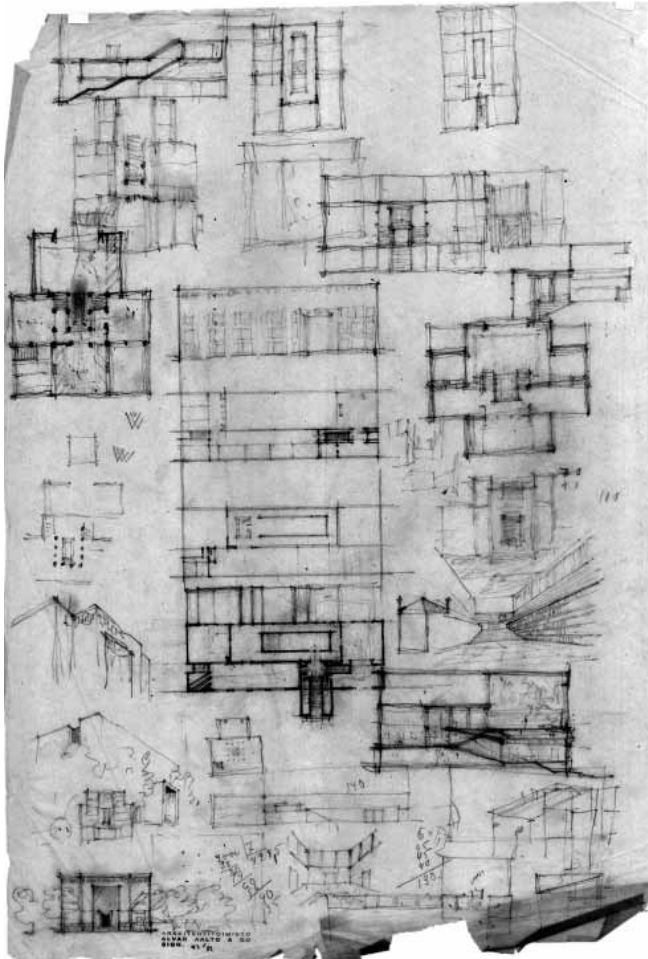
Las siguientes láminas comienzan a mostrar un ajuste más atento entre la forma y el programa (18, 19). Las primeras aproximaciones se han dejado atrás para intentar organizar el programa en las dos tipologías de plantas –compactas y apaisadas– que desde un principio se sugieren. Los dibujos pasan a ser proyecciones en las que se abandona la mano alzada para buscar un mayor grado de concreción y precisión. Las plantas, alzados y secciones pasan a ser proyecciones del espacio que se corresponden unas con otras y que vienen complementadas por una serie de perspectivas que ayudan a definir aspectos precisos de la envolvente exterior y del contorno interior.

En la lámina AAA 43/33 (18), se ensaya el encaje del programa con la opción más compacta y cuadrada, similar al ejemplo de Estocolmo. El volumen principal de la biblioteca es intersecado por un prisma de menores dimensiones que alberga el hall de entrada. En el eje de la intersección se encuentra una gran escalera de un solo tramo que conduce al visitante a la planta primera. Allí arranca la gran sala de préstamos con un perfil en sección escalonado, similar al adoptado en la solución final. En la misma

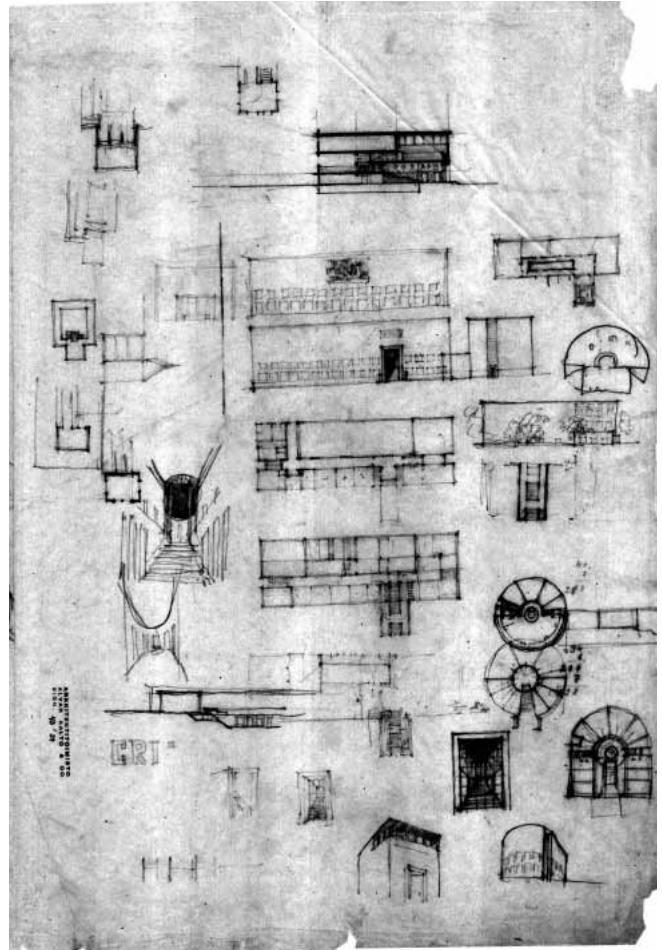


20

11 AALTO, Alvar. 'La trucha y el torrente de la montaña'. A: SCHILDT, Göran (ed.). *op.cit.*, pp. 148-51.



21



22

Encajes previos a la entrega definitiva de las láminas. Aunque aún está presente la opción compacta, de planta cuadrada o circular, el protagonismo de los dibujos es para la opción alargada, de la que se ensayan todas las plantas e incluso alguna vista interior.

21 AAA 43/31.

22 AAA 43/6.

23 Vista interior del núcleo del edificio  
(Fragmento de AAA 43/31).

24 Bajorrelieves de la escalera principal de  
acceso a la biblioteca (AAA 43/8).

lámina se encuentran un par de secciones transversales por la escalera principal de acceso y una sección longitudinal por lo que suponemos es la sala de préstamos. Se trata de un gran espacio a triple altura, rodeado por estantes de libros en su parte inferior, sin techo, y con una escalera que une los diferentes niveles en el centro de la sala.<sup>12</sup> El recorrido transcurre, así, desde un lugar exterior a otro también exterior pero formalizado arquitectónicamente.

En las siguientes láminas (21, 22), la propuesta que protagoniza los sucesivos encajes es la solución de planta alargada y rectangular –apaisada. En esta versión se mantiene la solución de la sala de préstamos como espacio principal. El resto del programa, incluido el hall previo de ingreso, se dispone a su alrededor y separa el núcleo del edificio de la calle. En los diversos dibujos se pone énfasis en la definición de las escaleras de acceso, ya sea a través de secciones, plantas o perspectivas. Dichas escaleras ocupan un lugar intermedio entre la calle y las dependencias interiores. Están confinadas en un volumen independiente, perpendicular al volumen principal y desplazado respecto de su centro geométrico.

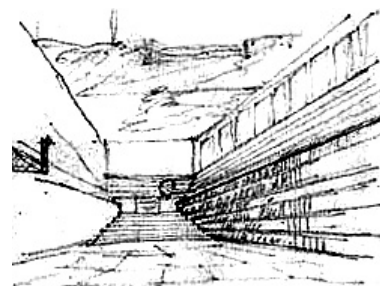
Por otro lado, la lámina AAA 43/31 contiene la única perspectiva interior de la sala de préstamos (24). Se trata de un espacio de varias alturas y perímetro escalonado, similar a otros ensayados antes. En su centro, una gran escalera conduce al lector al nivel superior de la sala, donde un corredor perimetral rodea el vacío central.

En las últimas láminas previas a las del concurso –prácticamente idénticas a la que se entregarán–, se desarrolla con claridad la opción definitiva: un volumen paralelepípedo de proporción alargada paralelo a la calle de ingreso. Una vez tomada la decisión, tal vez por su mayor adecuación a las proporciones del solar, diferentes dibujos tratan de resolver los aspectos generales, tanto compositivos como organizativos: desde el estudio de los bajorrelieves que flanquean la escalera de ingreso (24), hasta el diseño del mostrador de la sala de préstamos.

### Primera versión: el concurso (1927)

En la propuesta ganadora, la biblioteca se sitúa paralela a Aleksanterin, pero alejada unos metros de la calzada para evitar la creación de un nuevo frente urbano. Se sitúa, así, entre la avenida y el parque, entre la ciudad y la naturaleza, como una barrera que sin embargo permanece muda a los frentes diferenciados con los que se relaciona. De hecho, no existe ni fachada principal ni trasera, algo de lo que se quejará el jurado. Lo esencial está en el interior y por eso se coloca el programa de forma que tengamos que atravesar un espesor, una opacidad, para acceder a las partes fundamentales del edificio.

El programa se dispone en cuatro niveles organizados en dos crujías paralelas a la calle, de diferente ancho, que comparten un mismo perímetro volumétrico. En la planta baja se disponen los depósitos de libros, la sala de periódicos y diversas salas de instalaciones y servicios relacionadas con el funcionamiento interno. La única sala pública es la hemeroteca, colocada en el extremo norte del solar. Por otro lado, esta es la única planta donde la clara separación en dos crujías no se mantiene. El depósito de libros se extiende de manera indiferente por las dos crujías, sin atender al orden general que organiza el resto de los niveles. Al mismo tiempo, la cota del pavimento de toda la

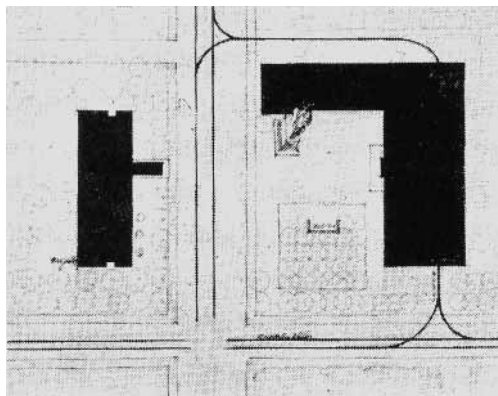


23

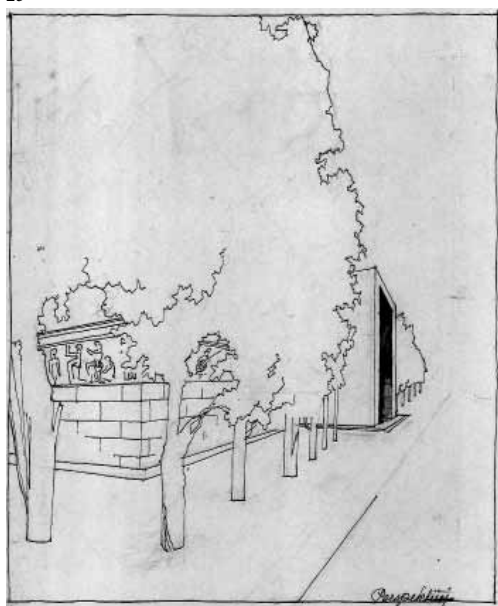


24

<sup>12</sup> Si se observa con atención la lámina AAA 43/34 (15), se puede localizar en su parte inferior derecha un croquis de la sección longitudinal. Un esbozo donde ya se pueden encontrar todas las características que parecen pasarse a limpio en la lámina AAA 43/33 (18).



25



26

Láminas del proyecto ganador del concurso

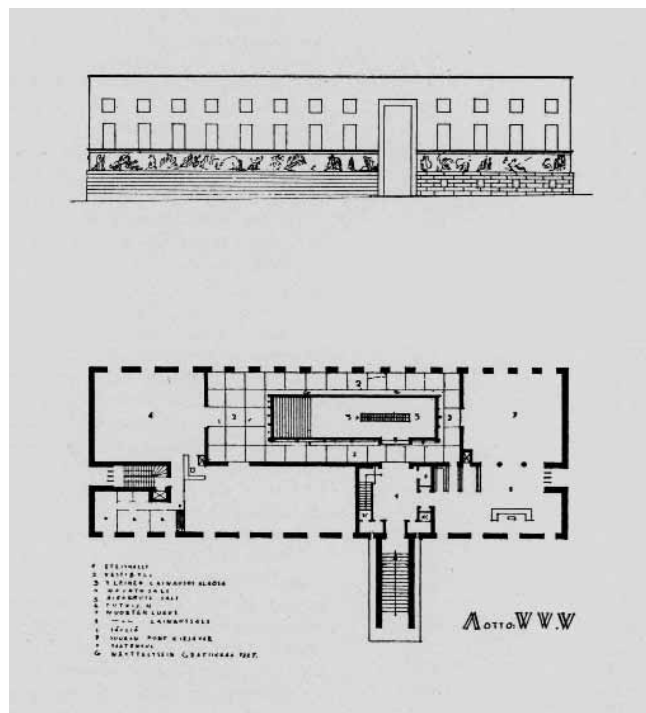
25 Plano de emplazamiento con el centro cívico, en forma de "L", frente a la biblioteca.

26 Vista de la calle de acceso, con la escalera principal de la biblioteca en primer término, entre los árboles (AAA 43/7).

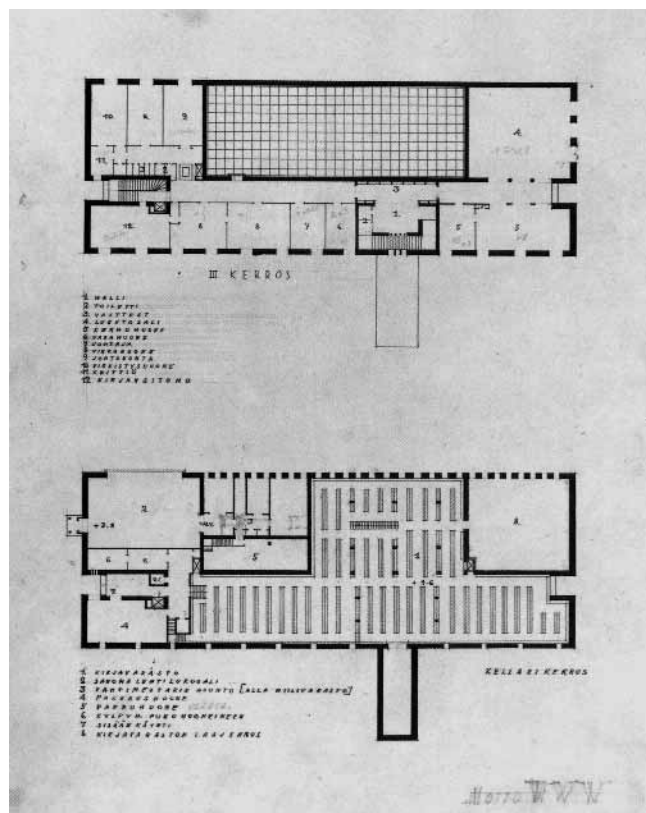
27 Planta primera y alzado principal.

28 Plantas sótano y tercera (AAA 43/5).

29 Esquema de la planta de la biblioteca, donde se pone de relieve la relación del núcleo del edificio con el entorno a través de una franja "opaca" de programa.



27



28



planta no se mantiene constante y horizontal sino que varía para ajustarse a la calle de acceso, que desciende ligeramente hacia el norte.

En la planta primera –*piano nobile*– se localizan las salas principales. En la primera crujía, la más estrecha, se sitúan la sala de investigadores, una de las salas de estudio, el hall de acceso y la sala de préstamos infantil. En la segunda, otra sala de préstamos, el vestíbulo general y la biblioteca infantil.

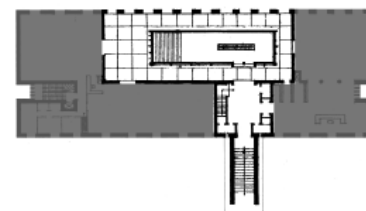
En la planta segunda sólo se encuentra la sala de préstamos, sobre el vestíbulo y a doble altura. El resto de estancias corresponde a las dobles alturas de las salas inferiores. Así, la sala de préstamos se convierte en una plataforma intermedia entre la primera y la tercera planta. En esta última se dispone el resto del programa rodeando el vacío de los préstamos. En la crujía estrecha se encuentra la sala de encuadernación, las oficinas de los bibliotecarios, el hall y las estancias para clubes. En la segunda crujía, a lado y lado del vacío central, la sala de conferencias y diversas estancias para los empleados.

La aparente integridad volumétrica de la propuesta se trata en realidad de la suma de dos partes –crujías– que se subdividen en diferentes salas interiores, en una progresiva fragmentación del edificio en sus heterogéneas escalas. La escisión lateral del volumen de la biblioteca enfatiza y da fuerza a las dos crujías que de hecho componen la planta. Así, la primera crujía, la que da frente a la calle y donde se encuentra el hall de acceso, se convierte en una franja que media con la sala principal; un rasgo que hace del ingreso un episodio esencial en el traspaso de esa primera crujía hacia el núcleo mismo del edificio.

La entrada principal se realiza por Aleksanterin y a través de la escalera avanzada sobre la calle, definida por una crujía ciega (26). La parte inferior de las fachadas se construyen a partir de grandes muros ciegos de mampostería rematados con una cornisa de bajorrelieves. El visitante, en su aproximación tangencial por la avenida, sólo adivina la presencia del edificio por el gran volumen de la escalera exterior y a través de los árboles que pautan la calzada. El gran volumen interrumpe la fila de árboles y conduce al visitante a través de un espacio oscuro y muy vertical hasta el hall de la biblioteca, en la planta primera.<sup>13</sup>

El núcleo del edificio no participa del emplazamiento (29). La principal relación que mantiene la sala principal de lectura con el lugar se realiza a través de la cubierta: un gran lucernario recorre el techo de la sala y la ilumina.<sup>14</sup> Esta solución, que se retoma en la versión final, es una de las que el jurado del concurso critica y que Aalto se ve obligado a eliminar. Así, la biblioteca parece resolverse al margen de las características del parque Torkkelin. Seguramente, Aalto está más atento por resolver un espacio interior que una ordenación exterior, a pesar de que también es objeto del programa del concurso.

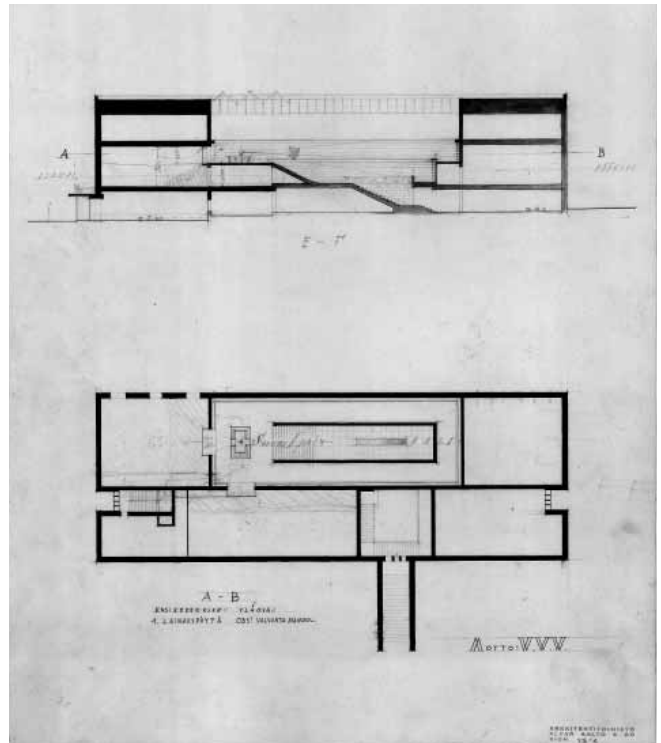
A lo largo del proceso de proyecto, las conexiones con el entorno aumentan, de manera que la propuesta sólo tiene sentido en este lugar. También a lo largo del proceso el tema del recorrido hasta la sala principal es una constante. Desde los primeros esbozos hasta los últimos detalles, se insiste en la formalización de los elementos que controlan y regulan los movimientos de los usuarios. En los sucesivos croquis, muchos de ellos perspectivas del volumen exterior de ingreso y de la escalera central del vestíbulo, se



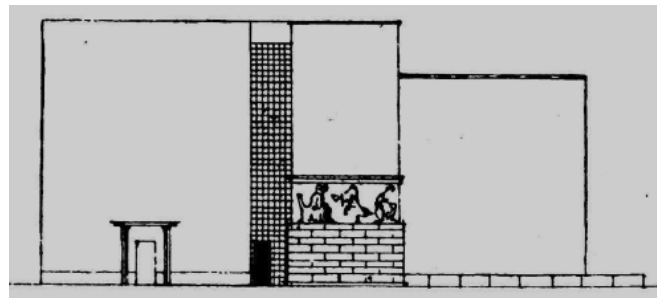
29

<sup>13</sup> En los planos de la primera propuesta, se puede observar cómo en la leyenda de la planta principal se diferencian las estancias de hall y vestíbulo. El hall, de menor dimensión, es la estancia donde desemboca la escalera de acceso. El vestíbulo, en cambio, es un ámbito de mayor dimensión y situado bajo la sala principal de lectura.

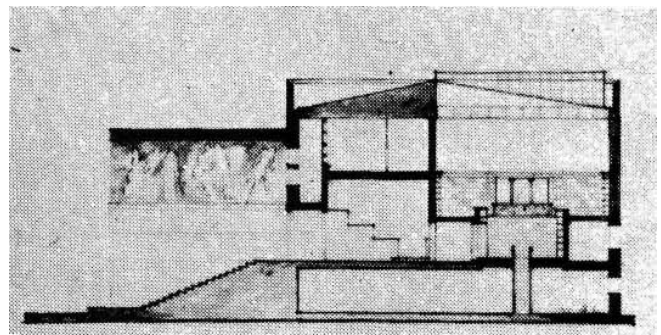
<sup>14</sup> Un claro precedente de este espacio se encuentra en la Bolsa de Helsinki (1911), de Lars Sonck. Su espacio central, un patio cubierto con un gran lucernario horizontal de vidrio, forma parte de las referencias que Aalto estudia y visita.



30



31



32

Láminas del proyecto ganador del concurso

30 Planta segunda y sección longitudinal por el vestíbulo y la sala de préstamos principal, en el núcleo del edificio (AAA 43/6).

31 Alzado lateral (noreste).

32 Sección transversal por la escalera de ingreso.

33 Erik Gunnar Asplund. Cine Skandia, vista de los accesos a los palcos y planta baja, Estocolmo, 1922-23.

pulen las soluciones y se refuerza la importancia de la circulación a través de los diferentes ámbitos interiores.

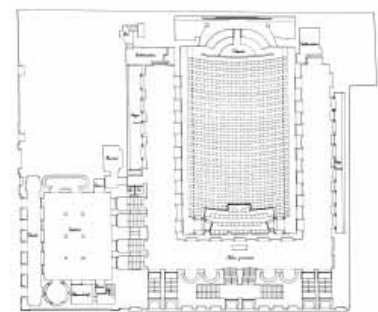
El paseo hacia el interior comienza en la gran escalera de un solo tramo que, entre dos muros ciegos, une la cota de la calle con la cota de la planta primera. Se trata de un espacio angosto y muy alto en relación con su huella. La ausencia de luz natural y sus proporciones lo convierten en un ámbito en si mismo que separa la calle del espacio propio de la biblioteca. Este énfasis en la articulación entre el mundo exterior que rodea al edificio y el mundo interior que lo acoge es propio de la arquitectura de Aalto y, en general, de los espacios nórdicos. La preparación del momento de acceso suele convertirse en un episodio arquitectónico con entidad propia. El trabajo con los límites de la arquitectura no remite a envolventes delgadas y desmaterializadas, al estilo corbuseriano. Siempre se busca un tiempo de acomodación entre los ámbitos contiguos, ya sean interiores o exteriores.

La escalera desembarca en un rellano conectado con el hall de acceso. Otra escalera rodea el hall y construye un umbral bajo el cual se ingresa a él. Este pequeño umbral vuelve a ser otra pausa entre dos ámbitos con cualidades espaciales muy diferentes. En el hall, de proporción cuadrada y relativamente bajo, se concentran tres posibles itinerarios para avanzar: hacia la biblioteca infantil, hacia el vestíbulo general o bien hacia las plantas superiores, a través de la escalera que lo rodea.<sup>15</sup>

De los tres posibles itinerarios, Aalto dispone el espacio de manera que indique cual es el principal a seguir, esto es, el que conduce al usuario hacia el vestíbulo general, bajo la sala de préstamos. El acceso a dicha sala se instala justo en el eje del hall y la escalera de ingreso al edificio. Se trata de un ámbito aún más bajo que los anteriores e iluminado sólo en su cara oeste, la opuesta al punto de ingreso a la sala. En su centro, un recinto opaco convierte a esta sala en un deambulatorio, en un espacio que se recorre perimetralmente, rodeándolo. Desde este deambulatorio también se disponen diferentes conexiones con los ámbitos adyacentes: dos accesos a las salas de estudios, y otros dos hacia la biblioteca infantil. Esta acumulación de opciones, que o bien se van bifurcando o bien continúan axialmente, entretejen una red de relaciones complejas entre las diferentes salas, poniendo el énfasis en la figura del usuario como parte activa en el progresivo descubrimiento del espacio.

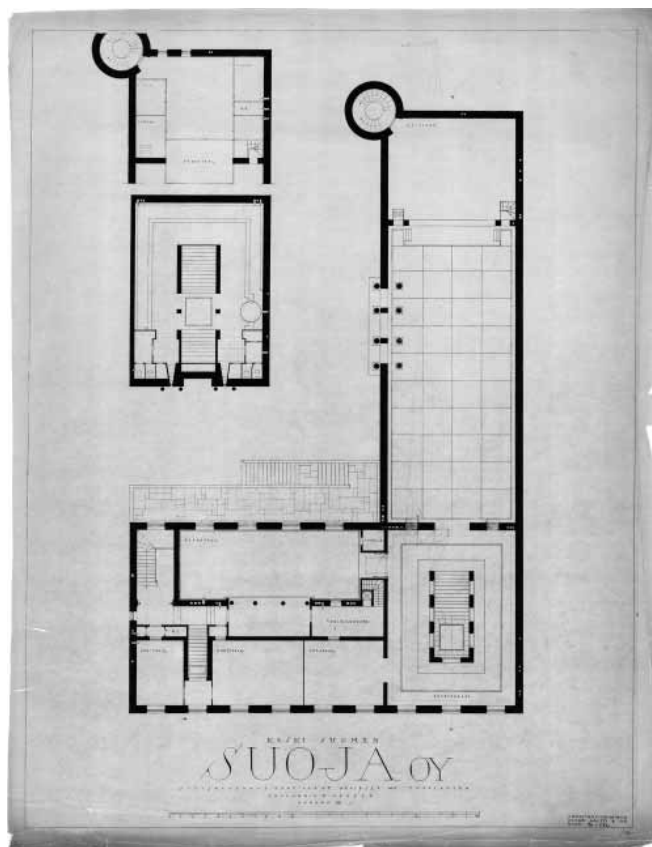
Aunque no disponemos de perspectivas de este peculiar vestíbulo, podemos encontrar en la obra de Asplund algún ejemplo similar que nos puede servir para recrear el de Viipuri. Se trata del Cine Skandia, en Estocolmo (1922-23) (33). El espacio perimetral que rodea la gran sala y que da paso a los palcos está definido en términos similares al vestíbulo de Viipuri. Se trata de un corredor de escasa altura y profundo, pautado por un muro perforado que conduce al espectador a los diferentes palcos. En el caso de Viipuri, el recinto central del vestíbulo sólo es franqueable en un punto. En cambio, una serie de pilastras rodean tres de los cuatro muros del recinto, pautándolos en términos parecidos a las puertas de los palcos del cine de Asplund.

Como se ha señalado, el recinto interior del vestíbulo sólo es franqueable en un punto. Se trata de una abertura que se coloca en el eje de la puerta de acceso, que a su vez ya está sobre el eje del hall y la escalera de ingreso. Dos elementos hacen que la transición entre el deambulatorio del vestíbulo y el recinto interior no sea inmediata. Por un lado, en el centro de la abertura existe un pilar que evita que podamos encarar

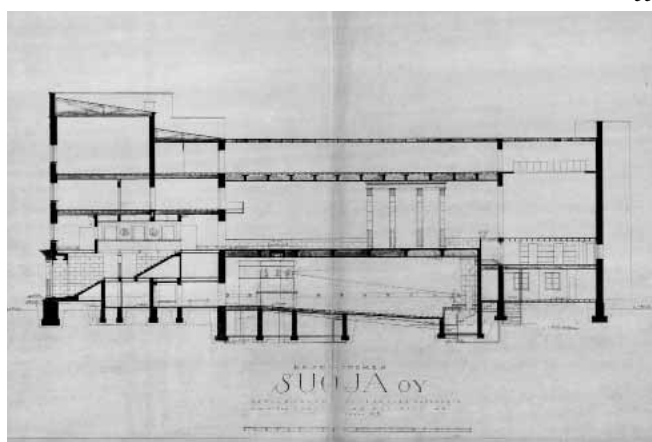


33

<sup>15</sup> Cabe subrayar cómo esta distribución de recorridos otorga a la biblioteca infantil una cierta autonomía respecto al resto de dependencias. De hecho, en la solución final el espacio infantil dispondrá de un acceso propio e independiente que acrecentará aún más la independencia de esta parte del programa.



35



36



37



38

de forma axial el paso de un espacio a otro.<sup>16</sup> Por otro lado, dos escalones justo en el umbral separan varios centímetros las cotas de ambos. Una vez sorteado el pilar y los dos escalones, el visitante se encuentra en el interior del recinto: un espacio de triple altura iluminado cenitalmente.

En su centro y sobre un mismo eje, se encuentran dos escaleras, de diferente dimensión, pero ambas giradas noventa grados respecto a la escalera de ingreso general. La primera de ellas, la de menor dimensión, une los depósitos de planta baja con la sala de préstamos a través del espacio recintado en el centro del vestíbulo. La segunda, de igual ancho que el recinto, asciende hacia la sala de préstamos.<sup>17</sup> A continuación se encuentra el mostrador de préstamos, verdadera referencia de los diferentes ámbitos que conforman el núcleo del edificio.

Una vez frente el mostrador, el visitante se encuentra ya en el núcleo: un gran espacio a doble altura forrado en su parte inferior por estanterías de libros. Al igual que en Estocolmo, el arquetipo espacial de la gran sala de libros de perfil escalonado e iluminación cenital se repite. Pero en esta ocasión, como también ocurrirá en la versión final, las relaciones y los recorridos no se limitan a axialidades y *enfilades*. Un quiebro de noventa grados y varios trayectos perimetrales y tangenciales convierten al itinerario propuesto por Aalto en una verdadera *promenade architecturale* que tiene en los gestos de rodear y recintar sus bases compositivas.

La versión final no perderá estos criterios básicos. Por otro lado, esta primera versión no hace más que recoger algunas experiencias previas en Jyväskylä y Turku. En sus primeras obras, Aalto investiga de qué manera influye la idea de recorrido en el descubrimiento y la aprehensión de los acontecimientos espaciales. La organización y la disposición de los vestíbulos y el diseño de las escaleras serán cuestiones recurrentes que ensayará con frecuencia.

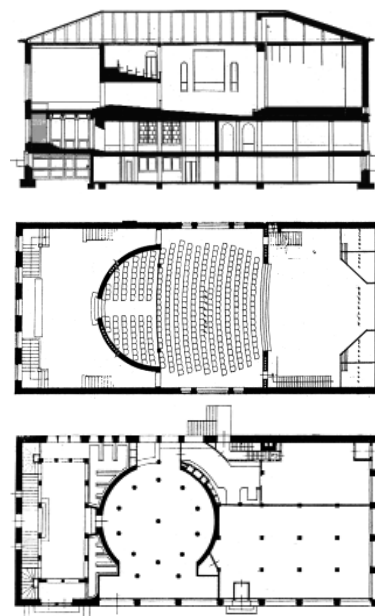
En el Club Obrero de Jyväskylä (1924-25) ya utiliza algunos mecanismos compositivos y espaciales similares a los desarrollados en Viipuri. El complejo programa que el edificio debe resolver se organiza en diversos niveles y se encierra en un único volumen prismático separado del suelo por una columnata. En la planta baja se encuentran dos cafés, un restaurante y el vestíbulo. En la superior, los *foyers* y la sala del teatro, inscrita en un semicírculo separado de la envolvente exterior del volumen. La entrada principal se sitúa en un lado del volumen general para evitar cualquier axialidad. Una vez en el interior, el recorrido se convierte en un trayecto ascendente que rodea la gran sala principal situada en la planta primera. Al igual que en Viipuri, el visitante tiene que realizar varios giros de noventa grados para encarar la entrada al teatro, de manera que se prolonga así el momento de ingreso al núcleo del edificio.

En la misma ciudad también se encuentra el edificio del Cuerpo de Defensa (1926-29). Ya nos hemos referido a este edificio al analizar la relación de la Biblioteca de Viipuri con el lugar. Ahora nos interesa detenernos en los mecanismos de entrada y circulación interior. El proyecto se inicia un año antes de convocarse el concurso de Viipuri, por tanto, es todo un referente para la biblioteca.

Desde la fachada principal se producen dos puntos de entrada, uno al patio interior

16 “El uso de la columna central no será regular en la arquitectura, pero tiene una aplicación bien concreta: aparece siempre que hay que ritualizar la entrada. De Creta a la Alhambra, la columna central dificulta el paso, no acepta el tránsito indiferente”. QUETGLAS, Josep. ‘Viajes alrededor de mi alcoba’. A: *Artículos de ocasión*. Barcelona: Gustavo Gili, DL 2004, pp. 91-104.

17 Como se ha comentado, la lámina 43/31, correspondiente al segundo grupo de los croquis previos a la entrega, ya contiene una perspectiva que recrea la imagen de este espacio. De hecho, es la única perspectiva, junto con algunas sobre las escaleras de ingreso al edificio, que reproduce las diferentes vistas que tendrá el visitante a lo largo del recorrido interior.



34

Club Obrero de Jyväskylä (1924-25)

34 Planta baja, primera (palcos) y sección longitudinal (fragmento de AAA 46/959, 46/12).

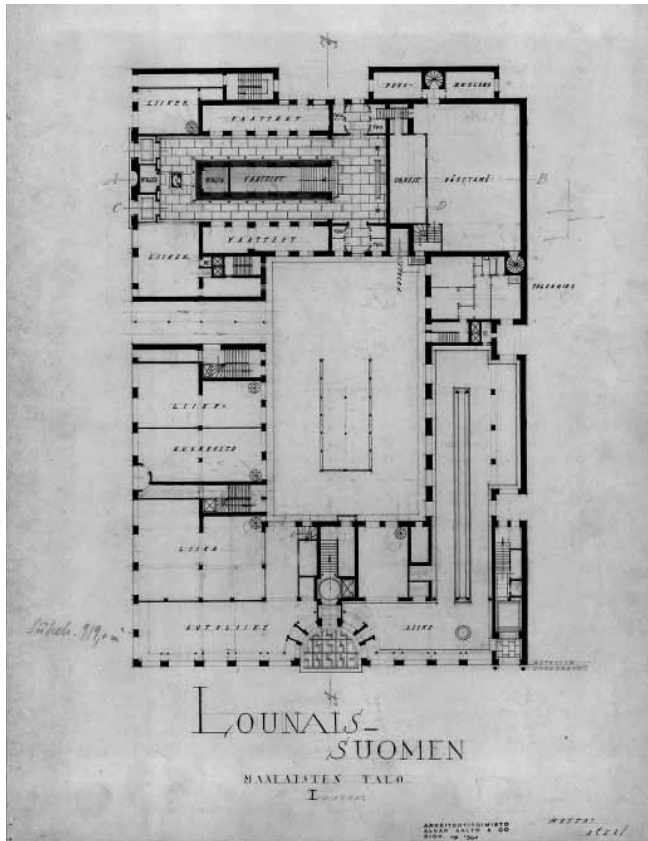
Cuerpo de la Defensa de Jyväskylä (1926-29)

35 Planta segunda (sala de asambleas); desembarco de la escalera principal (AAA 46/172).

36 Sección transversal por la escalera principal (AAA 46/177b).

37 Vista interior del desembarco de la escalera principal (AAA ar17/20, 1926).

38 Vista interior del desarrollo de la escalera principal, de un solo tramo (AAA ar17/8, 1926).



39

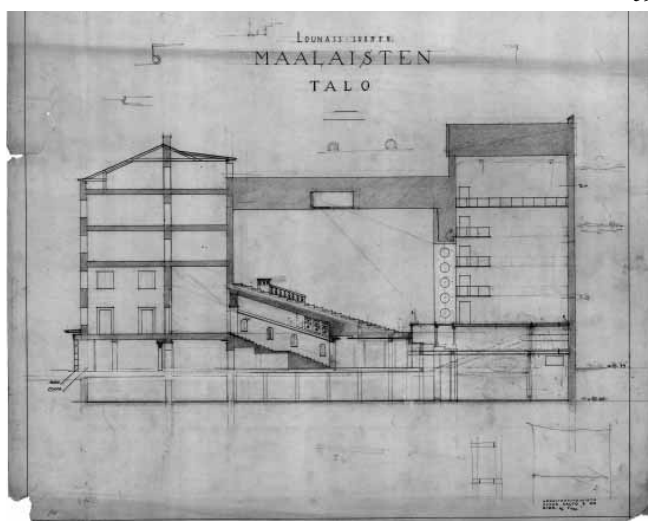


41

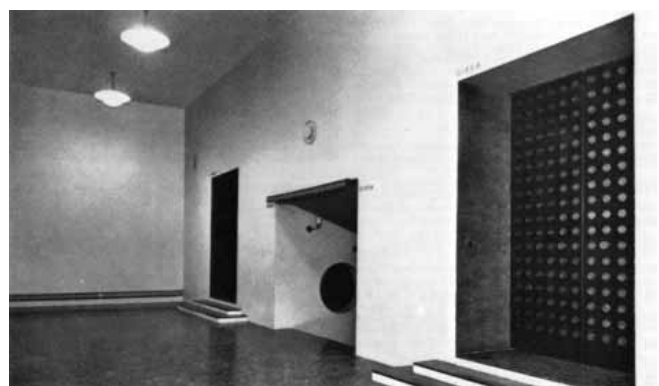


---

42



40



43

de la manzana y otro hacia las dependencias interiores. Aalto significa el acceso hacia las dependencias interiores a través de distintos elementos añadidos a la fachada. En las primeras versiones, un pórtico neoclásico marca la entrada. Durante el proceso proyectual, dicho elemento se va estilizando y pierde su carácter clásico para convertirse en una simple marquesina de hormigón. Este primer umbral da paso a un pequeño vestíbulo que alberga una gran escalera de un solo tramo que conduce al visitante a las plantas superiores. Franqueando la escalera, un par de puertas ofrecen recorridos alternativos a las dependencias de la planta baja.

Como después reproducirá en el concurso para Viipuri, el acceso a las dependencias principales queda mediatizado por una crujía de escaleras sin ningún tipo de iluminación natural. En Jyväskylä, esas escaleras unen las diferentes plantas hasta llegar a la segunda, donde se encuentra la gran sala de asambleas. Al final de dos tramos de escaleras, el visitante llega a un gran vestíbulo en cuyo centro se encuentra la mencionada crujía de muros ciegos, que convierte a ese espacio en un deambulatorio. Desde este ámbito se disponen diversos posibles itinerarios al margen del principal –hacia la sala de asambleas–, mediatizado por los muros. Tal vez, uno de los temas no resueltos en el acceso de Jyväskylä es la excesiva axialidad de todo el trayecto, tema que se resuelve en Viipuri.

Al tiempo que el edificio del Cuerpo de Defensa, Aalto gana otro concurso, esta vez para la construcción de la Cooperativa Agraria del sudeste de Finlandia en Turku (1927-28). El 25 de febrero de 1927 Aalto y Aino entregan la propuesta *Acer*, que obtiene el primer premio. La pareja está preparando su traslado a Turku, pero unos meses antes de marchar se presentan a varios concursos que se convertirán en encargos en los años siguientes.

De la misma manera que en casi todos los edificios que Aalto realiza en los años veinte, el programa es complejo y diverso. El edificio debe albergar el teatro de la ciudad, así como un hotel, un restaurante, un banco, tiendas y oficinas. La respuesta arquitectónica se materializa en un volumen prismático que respeta las alineaciones de la esquina entre las calles Humaliston y Puutarha. En el centro, un gran patio proporciona las condiciones idóneas de iluminación y asoleo a las dependencias interiores.

De las cuatro alas que rodean al patio, una de ellas se dedica exclusivamente al teatro, que además dispone de acceso propio. Dos accesos más relacionan el resto del programa y el patio con las calles adyacentes. Además, una gran rampa conecta el centro del patio con el sótano, en una disposición espacial muy similar a los vestíbulos mencionados con anterioridad. Si analizamos la entrada a esta plaza, ya sea a través de su propio acceso o a través del vestíbulo del hotel y los pisos, observamos que las circulaciones se sitúan tangentes a sus límites, rodeando la rampa central. Las visuales se mantienen sobre los ejes de acceso pero no así los pasos de los usuarios.

Pero aún más interesante resulta analizar los recorridos que se producen en el ámbito del teatro. Una primera mirada a su planta baja pone de relieve las grandes similitudes entre ésta y la planta noble del proyecto ganador (primera versión) del concurso de Viipuri. El vestíbulo se distingue del resto por el pavimento y por la presencia de una gran crujía que alberga una escalera de un solo tramo. El acceso se produce por la calle Puutarha. Un angosto cortaviento con dos puertas hacia la calle da paso al interior: un espacio profundo, de poca altura, sin iluminación natural, franqueado por los guardarrropas y con su centro ocupado por tres gruesos muros opacos. El visitante, después de cruzar el cortaviento, ya se encuentra encarado con los ámbitos a lado y lado de los muros centrales. Después de dejar los abrigos, el trayecto prosigue hacia el fondo, donde un muro opaco frena bruscamente la marcha. En este punto el visitante se ve obligado

Cooperativa agraria (Turku, 1927-28)

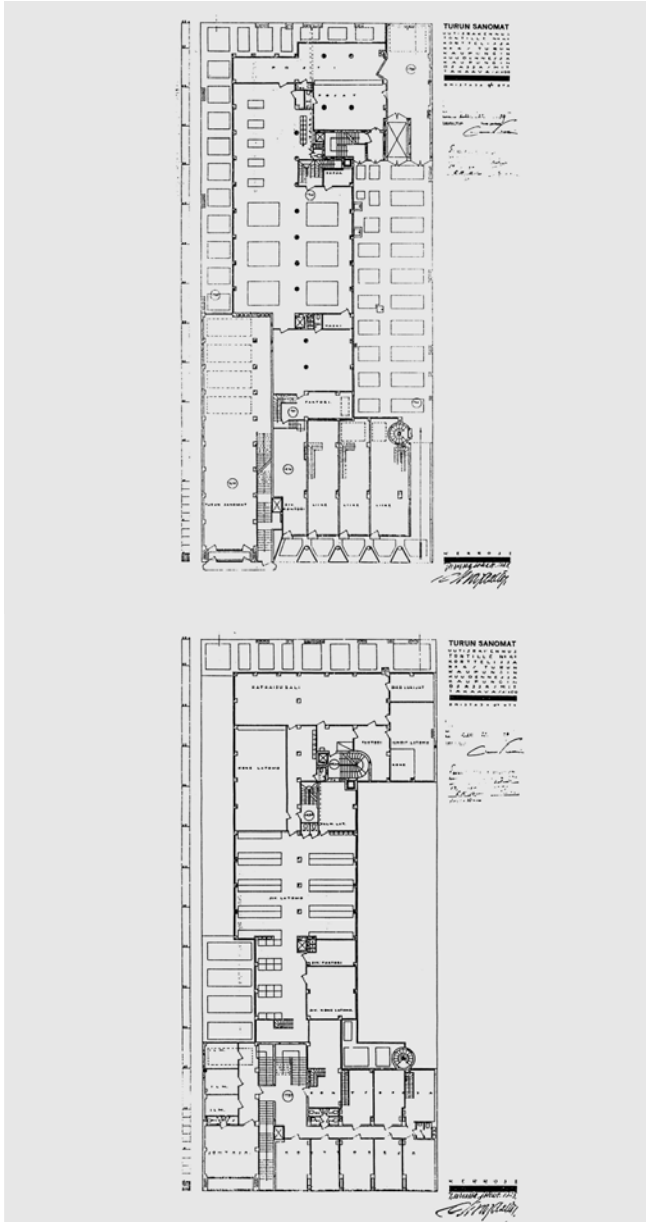
39 Planta baja (AAA 46/360).

40 Sección longitudinal por la escalera de acceso a la planta primera (AAA 46/426).

41 Vista interior del vestíbulo (AAA 46/008/067).

42 Vista de la gran escalera longitudinal de acceso a la planta primera (AAA 46/008/071, 1928).

43 Vista del vestíbulo previo antes de acceder al auditorio. A izquierda y derecha las puertas de acceso a las escalera hacia los palcos (AAA 46-008-064, 1928).



44



45



46

Turun Sanomat (Turku, 1928-30)

44 Planta baja y primera (AAA 62/373, 62/374).

45 Vista de la fachada a la calle (AAA 62/005/040, 1929).

46 Vista de la gran escalera longitudinal de acceso a la planta primera (AAA 62/005/143).



a girar ciento ochenta grados sobre sí mismo para descubrir que los tres gruesos muros opacos guardan en su interior la escalera de acceso a las plantas superiores, donde se encuentra la sala del teatro.

Después de este prolongado y angosto avance, el visitante ya está en condiciones de dirigirse al *foyer* de la sala, en la planta primera. La gran escalera desembarca en un espacio de doble altura adyacente al bar. Dos grandes huecos franquean la gran escalera central. Se trata de los dos puntos de acceso a los palcos de la sala. Para encararlos, el visitante ha de volver a girar otros ciento ochenta grados, como ha hecho en la planta baja. Finalmente, esos dos grandes huecos, en cuyo interior se encuentran sendas escaleras, acaban por conducir al visitante a su destino final: las butacas del teatro.

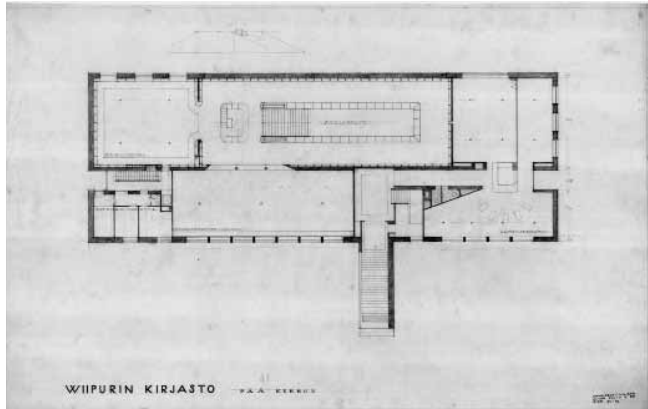
Todo este conjunto de obras y estrategias tendrán su último exponente en el segundo edificio que construye en Turku, la Sede del periódico Turun Sanomat (1928-30). Aalto comienza a trabajar en él en enero de 1928, tres meses después de entregar el proyecto de Viipuri. Al igual que en anteriores ocasiones, el programa no es simple. Desde salas para la maquinaria de impresión, hasta oficinas, apartamentos y veintinueve habitaciones de hotel. El edificio se ubica en la céntrica calle Kauppia (calle del comerciante), en un solar entre medianeras, a unos veinticinco metros de la plaza del mercado. Esta situación tan próxima a un punto urbano importante, el mercado, es básica para entender la importancia concedida al acercamiento a pie. Como es lógico, la mayor parte del flujo de personas proviene de dicho punto. No es de extrañar, entonces, el gran número de perspectivas que Aalto dibuja de la esquina del edificio próxima a la plaza. Ya desde los primeros croquis, ese parece ser un punto importante, puesto que es la primera impresión que tendrán los peatones en su aproximación hacia el edificio.

Siguiendo los criterios del Cuerpo de Defensa de Jyväskylä, el programa se organiza en diversos volúmenes que se juxtaponen y agotan la profundidad de la parcela. Los dos sótanos ocupan todo el solar y sirven de plataforma para el resto del edificio. Una serie de volúmenes más pequeños se sitúan sobre la plataforma y generan diversos espacios intersticiales con el perímetro del solar. La complejidad del programa hace aparecer multitud de pequeñas escaleras y rampas que van conectando los diferentes niveles y usos. Estas escaleras se sitúan en las zonas comunes a varias partes del edificio, de manera que se optimizan las circulaciones lo máximo posible.

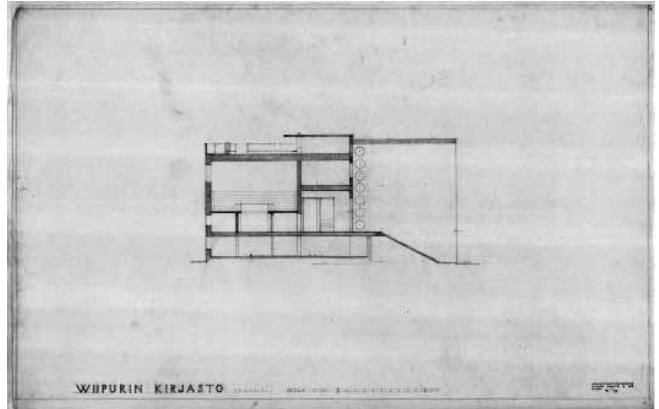
Del mismo modo, merece especial atención la gran escalera longitudinal y entre crujías que une la planta baja con las superiores. Al igual que en el Cuerpo de Defensa, en la planta baja se localizan diversos accesos. El primero, situado en el extremo sur, permite la entrada de vehículos al interior del solar, desde donde una rampa los conduce a los sótanos de almacenes y maquinaria. Al otro extremo de la fachada principal, franqueando el porche de las tiendas, se encuentra un gran hueco vertical y estrecho detrás del cual se dispone la escalera de acceso a las plantas superiores.

Como ocurría en los ejemplos mencionados, la escalera adquiere una entidad propia, confinada entre muros. Aalto parece conceder una especial importancia al momento de entrada y ascensión. Con estrategias espaciales similares a las anteriores, se produce el traspaso desde la calle hasta el interior del edificio a través de un espacio angosto, vertical y dinamizado por el plano inclinado de las escaleras.

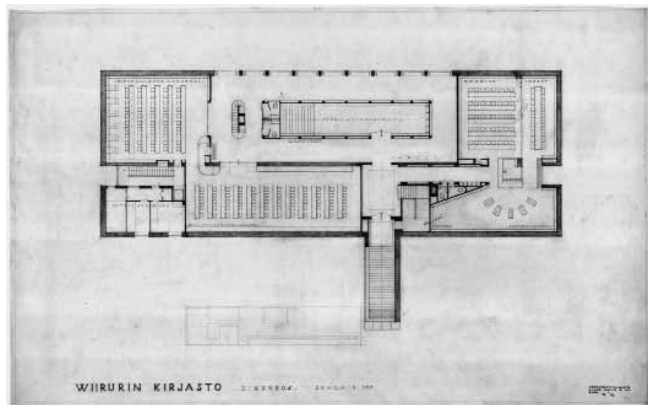
La escalera conduce al visitante a los dos niveles de oficinas sobre las tiendas. Un gran lienzo pintado de marrón oscuro y delineado con una barandilla metálica de tubo contrasta con la pared opuesta que define la escalera, pintada de un blanco brillante. A lo largo de todos los pasillos y escaleras, grandes paños negros, muy brillantes, ayudan a dar continuidad a los recorridos y se combinan con zonas secundarias pintadas de co-



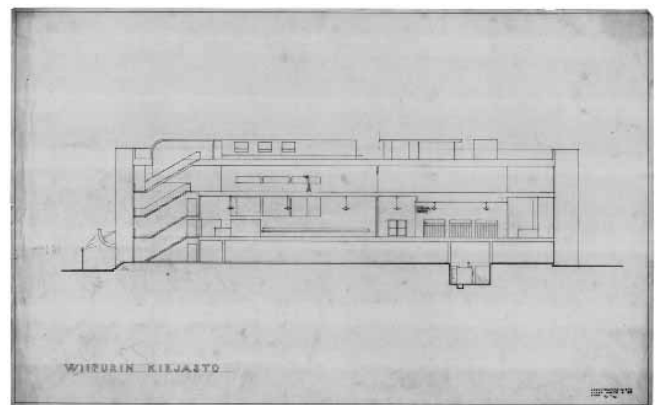
47



49



48



50

Segunda versión

47 Planta segunda (AAA 43/43).

48 Planta noble, acceso principal (AAA 43/42).

49 Sección transversal por la escalera de acceso (AAA 43/47).

50 Sección longitudinal (AAA 43/46).

51 Vistas de la maqueta (AAA 43/003/017, 43/003/18, 1929).

lor blanco. Al final de la gran escalera, de tres tramos, un hall alberga otra escalera, esta vez de doble sentido, que continua hacia las plantas superiores de apartamentos y hotel.

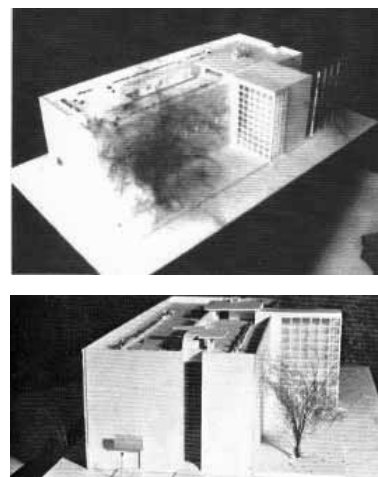
Todas estas experiencias nos hacen ver las primeras obras de Aalto como un trabajo continuo y coherente, en el que se va insistiendo sobre una serie de temas y estrategias recurrentes que, en parte, hereda de Asplund. De hecho, para Aalto las obras del arquitecto sueco son un referente y un estímulo, aunque en ningún caso un punto y final. Desde ellas, Aalto madura una forma propia de entender el oficio que no se agota ni en los edificios de los años veinte, ni en el cambio de lenguaje que sufre su arquitectura en el traspaso hacia la década de los treinta. En edificios posteriores, como el Pabellón finés de París (1936-37) o bastante posteriores, como el Museo de Aalborg (1958-73), las estrategias mencionadas se mantienen vigentes y se actualizan para organizar nuevos programas en lugares diferentes, siempre con la voluntad de hacer de los edificios espacios para el recorrido y la contemplación.

### Segunda versión (1928)

En diciembre de 1927, una comisión especial (el Comité del Edificio) es designada para negociar con Aalto los cambios respecto al concurso, y se genera una *segunda versión*.<sup>18</sup> Aalto recibe a la comisión en febrero de 1928. En lo esencial se respetan los planos del concurso; los cambios sobre todo atañerán a la solución de la escalinata de acceso y al lucernario de la sala de préstamos principal. La escalinata deja de estar definida por dos muros ciegos y se incorpora un cerramiento acristalado en su cara norte. Por otro lado, el jurado alude razones climáticas para eliminar el gran lucernario que cubría la sala central. Por su parte, Aalto abandona el estilo clásico que rige el concurso, y utiliza un lenguaje en consonancia con los proyectos que está realizando por esta época en Turku.

A principios de 1927, Aalto gana una beca *Kordelin* para realizar un viaje de estudios. Esta beca le permitirá realizar, en verano de 1928, un viaje por el centro de Europa.<sup>19</sup> Durante el viaje visita algunas villas de Le Corbusier y de Alfred Roth, y se reúne con el arquitecto francés André Lurçart. También viaja a Holanda y a Dinamarca, donde puede visitar la obra de J. Duiker y J.J.P. Oud, y conocer al diseñador danés Poul Henningsen, ferviente crítico de las soluciones funcionalistas en el campo del mobiliario y de la arquitectura. Hacia finales de agosto de ese mismo año, y tras regresar del viaje, se realizan los planos definitivos de la segunda versión.

Es cierto que en esta segunda versión se adoptan rasgos figurativos propios del *Movimiento Moderno*. Sin lugar a dudas, la visita a algunas obras modernas, como la Villa Stein de Le Corbusier, son la causa del cambio figurativo. Sin embargo, un breve análisis ya demuestra que los cambios son poco relevantes en relación a las decisiones primarias que Aalto ha tomado en la propuesta ganadora. Por ejemplo, se incorpora la cubierta como un ámbito más del proyecto, como cubierta ajardinada, aunque lo cierto es que no participa de los recorridos principales de la biblioteca. En las villas corbuserianas, la cubierta se convierte, en muchas ocasiones, en el desenlace de una

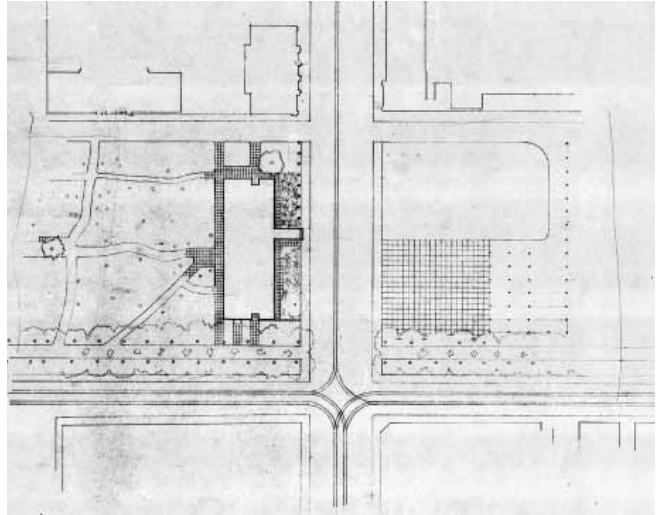


51

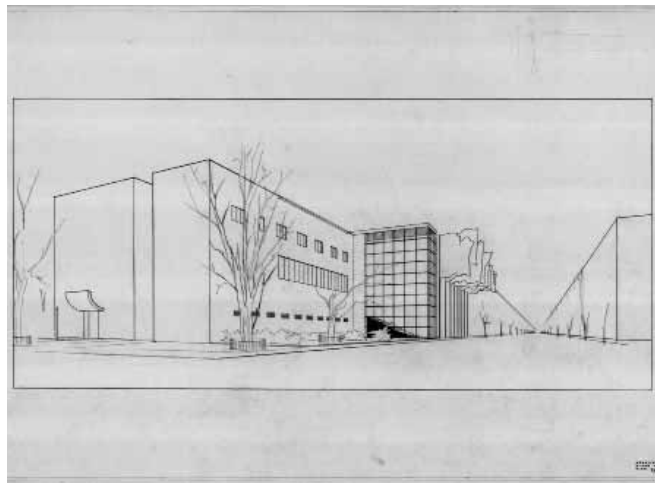
<sup>18</sup> Esta comisión está compuesta, además de por Meurman, por el arquitecto municipal de Viipuri, Uno Ulberg, y por el arquitecto encargado de los edificios públicos de la ciudad, Georg Fraser.

<sup>19</sup> Este mismo verano, su colega Erik Bryggman, con el que trabaja en Turku, también viaja a Europa, concretamente a Alemania, y recoge información sobre el movimiento constructivista soviético y holandés, y sobre la Bauhaus.

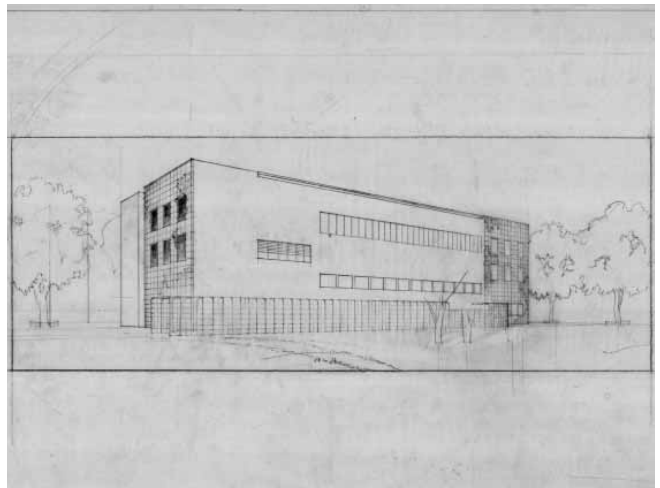
También en 1928 Aalto comienza el primero de sus edificios figurativamente modernos, el periódico *Turun Sanomat*. Es significativo que este edificio sea el primero que se publica de manera completa en el primer volumen de las obras completas (1922-62).



52



53



54

Segunda versión

52 Plano de situación (AAA 43/40).

53 Vista exterior de la fachada hacia la calle  
(AAA 43/52).

54 Vista exterior de la fachada hacia el parque  
(AAA 43/53).

*promenade architecturale*, en cambio, en la biblioteca, dos escaleras secundarias se encargan de encauzar dicho recorrido, al margen del principal y más estudiado hacia la sala de préstamos.

Donde se encuentran los mayores avances es en la relación con el lugar, mucho más intensa ahora. El plano de implantación ejemplifica este cambio de actitud respecto al entorno (52). El perímetro de la biblioteca se pavimenta y se conecta con diversos caminos del parque. Además, el espacio que antes mediaba entre el edificio y la calzada, ocupado por una tupida hilera de árboles, se propone ahora como un antepatio para la plantación de diversos tipos de vegetación, en consonancia con el ambiente general del entorno.

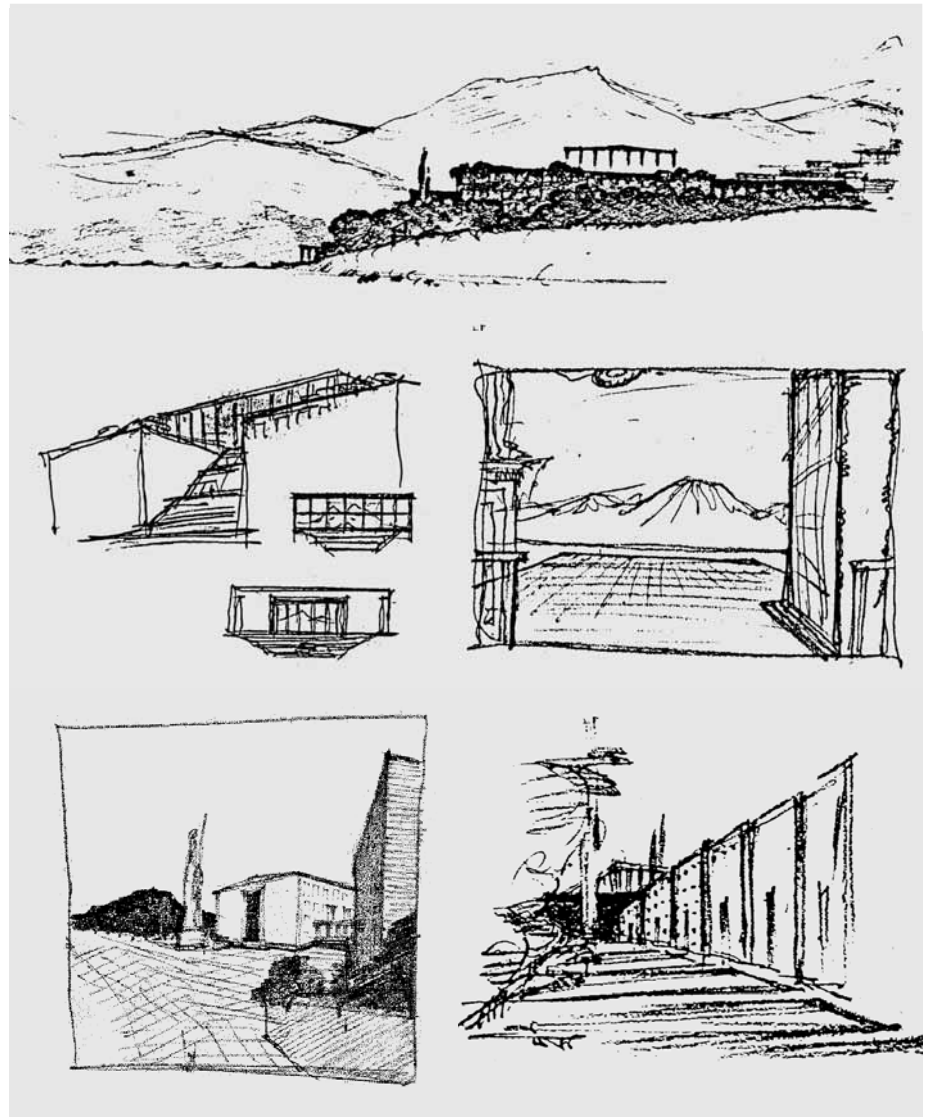
Estos cambios en la urbanización que rodea la biblioteca también repercuten en la formalización de las fachadas. Por un lado, presentan un mayor número de huecos, que multiplican la relación con el exterior. Al mismo tiempo, la escalera que conecta la calle con el hall de acceso pierde su condición de espacio confinado entre dos muros ciegos. Uno de los muros de la escalera es substituido por un gran cerramiento acristalado que descubre el desarrollo de los escalones (53). Por otro lado, se incorporan una serie de mallas a las fachadas que permiten el crecimiento de plantas trepadoras. En algunos casos, estas mallas se acaban convirtiendo en construcciones ligeras en forma de porches hacia el parque. Con ellas se procura integrar mejor la edificación en el ambiente y se anticipa uno de los mecanismos compositivos que se mantendrán a lo largo de la carrera de Aalto (54).

Estas sutiles pero efectivas estrategias que hacen dialogar el edificio con sus alrededores parecen retomar una actitud que ya es evidente en algunos proyectos coetáneos o inmediatamente anteriores. Cuando en 1926 se convoca el concurso para la biblioteca, Aalto está trabajando en diversos encargos, aunque no todos acabarán construidos. De entre los que son ejecutados, los más conocidos son el Cuerpo de la Defensa en Jyväskylä (1926-29) y la Iglesia de Muurame (1926-29), al sur de la misma ciudad. Ambos constituirán un modelo para los edificios del mismo tipo que Aalto proyectará durante toda su carrera.

En uno y en otro se pone de manifiesto un gran interés por resolver cuestiones referidas al espacio interior y su tratamiento. Aunque en Muurame la implantación es un tema importante, no deja de obedecer a una imagen recordada y soñada de la vieja Italia, por lo tanto, alejada del sitio donde se construye. El entorno urbano de Jyväskylä impide manipular el emplazamiento en el caso del Edificio del Cuerpo de Defensa. En cambio, un tercer proyecto coetáneo, no construido, el concurso para el Palacio de las Naciones en Ginebra, sí le permite a Aalto reflexionar sobre el valor del lugar en su arquitectura.

En 1926 se convoca el concurso para el Palacio de la Sociedad de las Naciones en Ginebra, con fecha de entrega en 1927. El edificio debe contener, a *grosso modo*, quinientos despachos y una gran sala para dos mil seiscientas personas. El concurso lo ganan Le Corbusier y Pierre Jeanneret, aunque el jurado acaba concediendo el encargo a cuatro arquitectos de tendencia academicista. El despacho de Aalto aborda el concurso sin tener capacidad suficiente para ejecutarlo. De hecho, no lo entregan y sólo se han conservado algunos esbozos y diferentes dibujos parciales que no se desarrollan.

El solar del palacio se encuentra junto al lago Lemán y enmarcado por los Alpes. En casi todos los esbozos se insiste en la organización del programa en dos cuerpos prismáticos. El edificio principal es un gran cubo cuya imagen es un conjunto regular y homogéneo de ventanas detrás de las cuales se encuentran las oficinas. En el centro se sitúa la gran sala de asambleas en forma de teatro clásico dividido en cinco niveles de



55

Palacio de las Naciones de Ginebra (1926-27)

55 Alzado general con los Alpes de fondo y perspectivas de aproximación y llegada al conjunto (serie AAA 46).

56 Encaje en el lugar (AAA 46/279).

57 Croquis de disposición en la parcela (AAA 46/346).

58 Esbozos de los volúmenes (AAA 46/352).

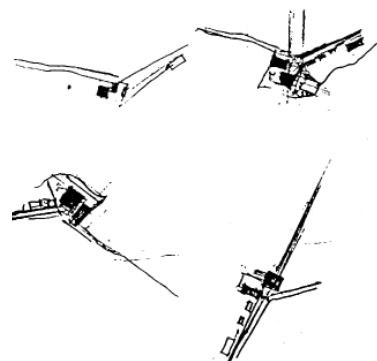
graderías. Esta gran sala central se ilumina cenitalmente mediante una columnata que se alza como un templo clásico sobre el prisma principal de oficinas. Los dos prismas del conjunto, sin relación alguna de simetría u ortogonalidad, se relacionan a través de una plaza común de acceso.<sup>20</sup> Ambos se establecen como focos del territorio que les rodea.

De entre los dibujos que se han conservado, interesa destacar la insistencia en las perspectivas que controlan la aproximación al conjunto y las plantas que lo sitúan en relación a la vía de acceso y el lago. El objetivo de estos dibujos no es otro que definir las condiciones necesarias para una aparición renovada del paisaje gracias al proyecto y a los nuevos recorridos que se establecen.

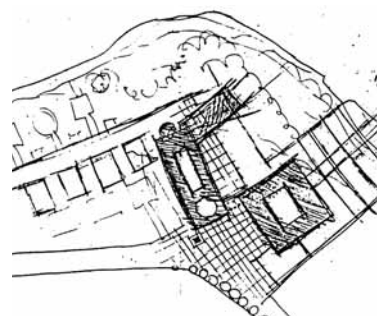
El conjunto se coloca tangente a la vía de acceso, con la que se relaciona a través de una plaza (57). Esta situación en escorzo huye de la frontalidad clásica como mecanismo de ordenación del conjunto y anuncia uno de los recursos más repetidos a lo largo en la carrera de Aalto: el recorrido tangente y perimetral. Los cuerpos edificados nunca se sitúan al final de los itinerarios, sino que siempre se intenta que los caminos de llegada se dirijan a las esquinas de forma que nuevos itinerarios aparezcan tras los edificios.<sup>21</sup>

Una serie más heterodoxa de esbozos se encarga de comprobar la secuencia perceptiva de llegada al conjunto (55). Los esfuerzos se centran en controlar el impacto visual de las masas edificadas y su relación con el paisaje, ya sea desde la vía principal o desde otros edificios cercanos al conjunto. De hecho, parte de las perspectivas intentan relacionar los edificios con el paisaje de fondo: los Alpes. Al mismo tiempo, se realizan diversas comprobaciones sobre el perfil exterior de los volúmenes y la formalización de sus esquinas. Más allá de la ortodoxia clásica que parece dominar parte del proyecto, la herencia del Movimiento Nacional Romántico, con su insistencia por lo pintoresco, reaparece aquí con fuerza. Tema que entronca con una de las claves para entender la arquitectura de Aalto según Andres Duany:

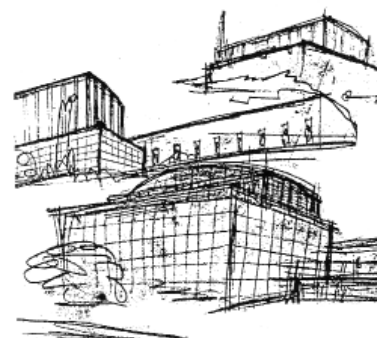
(...) la primacía de la percepción y el punto de vista del hombre como determinantes formales. Algunas técnicas compositivas importantes que emplea Aalto sólo se manifiestan cuando las entendemos como modos de controlar el impacto de la edificación sobre la percepción del observador. El último fin de estas manipulaciones es realzar el carácter visual de un lugar y con ello inscribirlo en la memoria.<sup>22</sup>



56



57



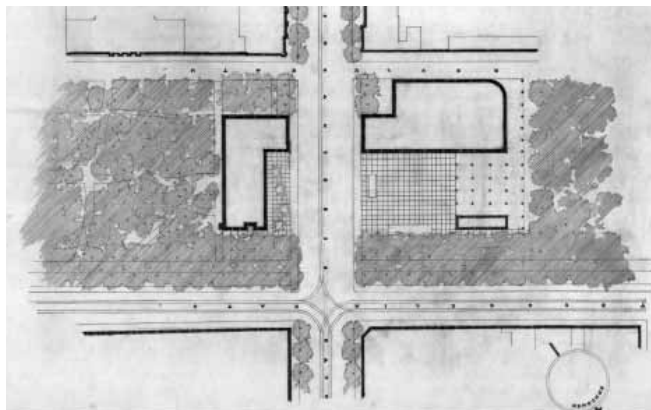
58

<sup>20</sup> La solución para la Sociedad de las Naciones es heredera, en parte, de la solución para el concurso del Parlamento Finés en Helsinki, desarrollado entre 1923 y 1924. La organización exterior en dos volúmenes prismáticos a diferente cota, y la estructura topológica interior de la sala de la asamblea fueron ensayadas para el edificio de Helsinki, que acaba ganando J.S. Sirén.

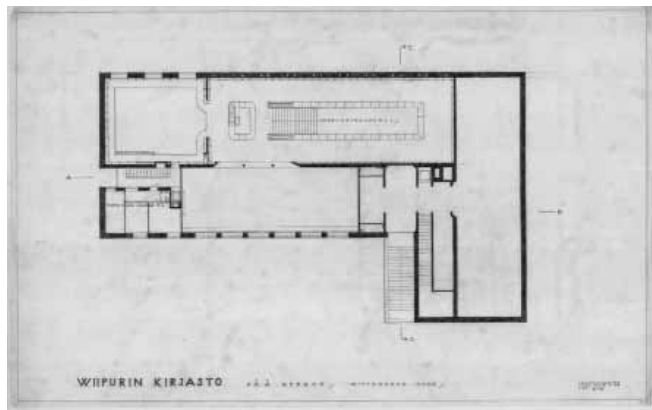
Por otro lado, estos primeros interiores escalonados, iluminados cenitalmente, como si de un espacio al aire libre se tratara, son el origen de proyectos como la Biblioteca de Viipuri u otros edificios de los cincuenta como el Rautatalo (Helsinki, 1951-57) o la Librería Universitaria (Helsinki, 1961-64).

<sup>21</sup> Obras posteriores, como la Villa Mairea (Noormarkku, 1938-41) o el Ayuntamiento de Säynätsalo (1947-52), también se colocarán tangentes a las vías de acceso, que no se agotan en los edificios sino que continúan su recorrido hacia nuevos enclaves.

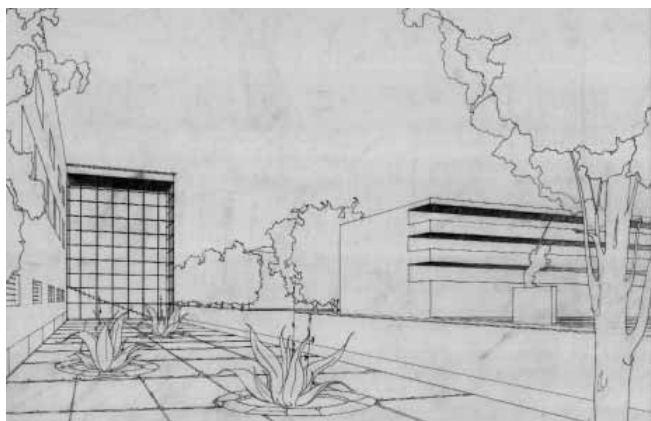
<sup>22</sup> DUANY, Andres. 'Principles in the Architecture of Alvar Aalto'. *The Harvard Architecture Review*, 1986, núm. 5. Traducido posteriormente al castellano en BROSÁ, Víctor (ed.). *Alvar Aalto*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.



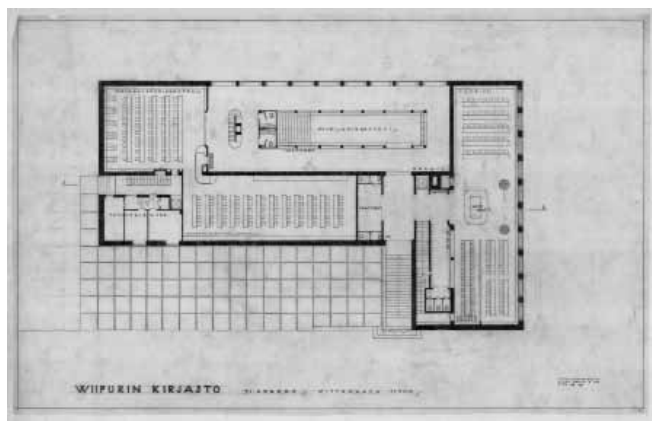
59



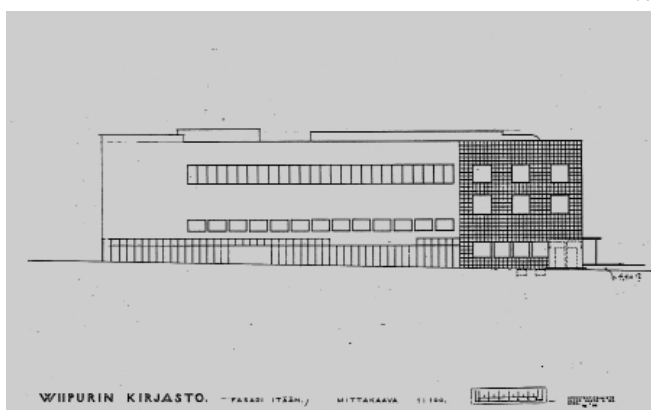
62



60



63



61



64



### Tercera versión (1929)

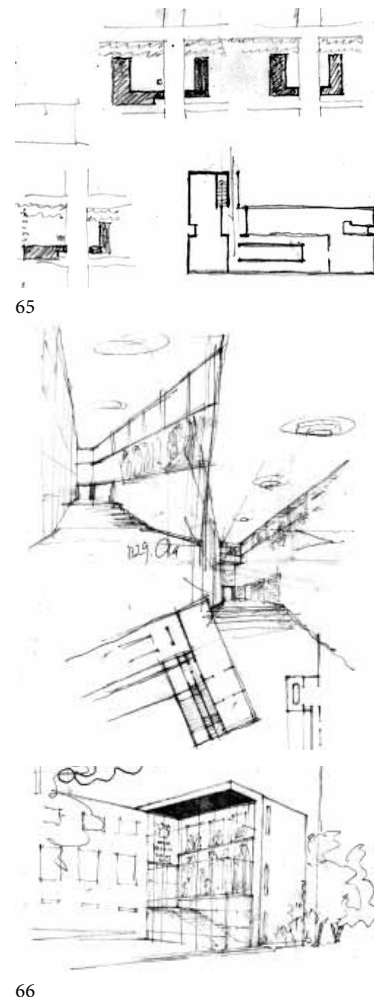
Si bien la segunda versión presenta pocos cambios en cuanto a la organización misma del edificio y su volumetría, nuevas sugerencias del Comité del Edificio entre finales de 1928 y la primavera de 1929 desembocan en lo será la *tercera versión* de la biblioteca. El Comité no está aun satisfecho con la solución de la escalinata de acceso, así que Aalto decide desplazar la entrada a un extremo de la planta, convirtiéndola en una “L”. En el interior, en cambio, la organización topológica a partir de diferentes niveles se mantiene.

También se mantienen los mismos criterios en cuanto a la relación con el lugar (59). La figura definitiva de la planta en “L” no afecta a aquellas decisiones que intervienen sobre el entorno inmediato y su urbanización (60). Otro cuantioso grupo de dibujos y esbozos muestran la preocupación por la formalización de la llegada al edificio y su relación con la escalera de acceso (66). La mayor parte de la gente accederá a la biblioteca por su flanco norte, desde el casco antiguo de la ciudad, lo que explica la insistencia en este punto de vista.

Otro elemento de relación con el lugar es el centro cívico frente a la biblioteca (AAA 43/99). El hecho de que la biblioteca debiera formar parte de un conjunto cultural más grande ha sido explicado de diversas maneras. Algunos autores consideran que este requisito no está contemplado en las bases del concurso y señalan la tercera versión como el momento de inclusión en el encargo. Contrariamente a esta explicación, en el plano de emplazamiento del concurso ya se puede encontrar el dibujo de un volumen en forma de “L” frente a la biblioteca. Aunque es cierto que esta es la única información que Aalto entrega del centro cultural, desarrollándolo en fases posteriores, podemos asegurar su presencia desde el inicio.

Precisamente en la tercera versión es cuando Aalto pone más énfasis en su resolución, lo que se traduce en numerosos dibujos que contemplan su presencia. Si bien no se define con precisión, la nueva forma en “L” facilita la articulación con el centro cívico y la construcción de una plaza común, que acabará desapareciendo durante los tanteos para la cuarta versión, en un solar unos metros al sur.

Después de los diversos cambios sugeridos por el Comité del Edificio, el 4 de mayo de 1929 se decide entregar la tercera versión al ayuntamiento para su aprobación final y el comienzo de las obras. Pero el ayuntamiento no incluye a la biblioteca en los presupuestos del año siguiente y todo se retrasa. Esta última circunstancia obliga a posponer el desarrollo del proyecto hasta los presupuestos de 1931, aunque el retraso llega a 1934. Durante todo este tiempo surgen dudas, tanto desde el ayuntamiento como desde la comunidad civil, sobre el “estilo funcional” del edificio y sobre su emplazamiento. Para intentar buscar soluciones de consenso se consulta al Comité del Edificio, al que se incorpora el arquitecto Oiva Kallio y el propio Aalto.<sup>23</sup>



Tercera versión

59 Plano de situación (AAA 43/61).

60 Vista exterior con el centro social al fondo (AAA 43/99).

61 Fachada hacia el parque (AAA 43/88).

35. AAA 43/58 y 43/55: bosquejos exteriores e interiores de la escalera de acceso.

62 Planta segunda (AAA 43/67).

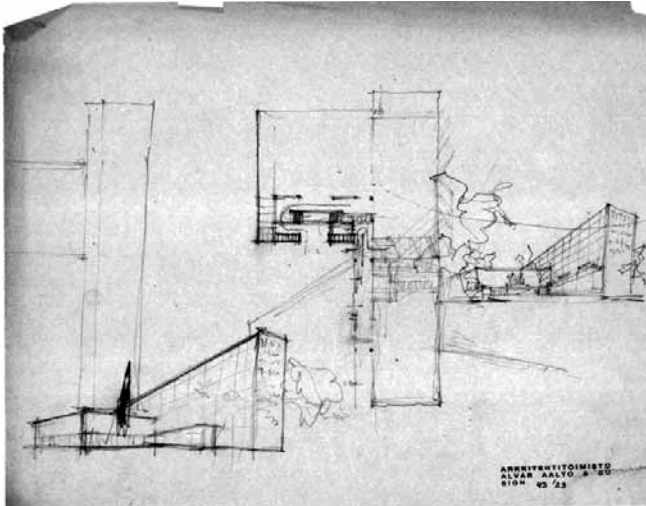
63 Planta noble, acceso principal (AAA 43/65).

64 Sección transversal por la escalera de acceso (AAA 43/76).

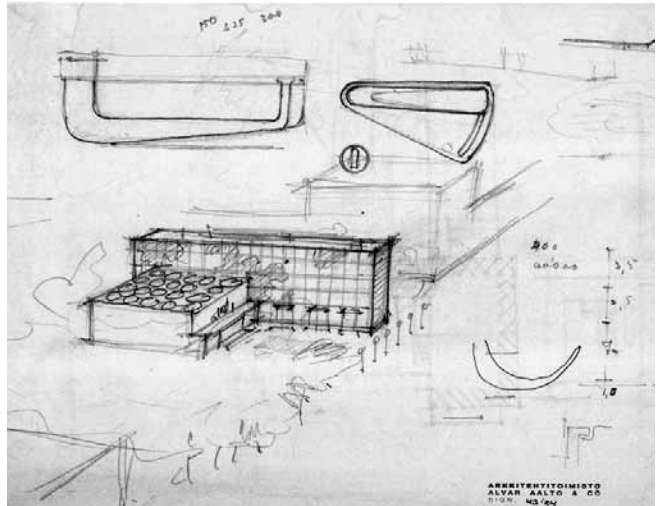
65 Bosquejos de encaje general en el lugar y de relación con el centro social (AAA 43/22).

66 Bosquejos interiores y exteriores de la escalera de acceso (AAA 43/58, 43/55).

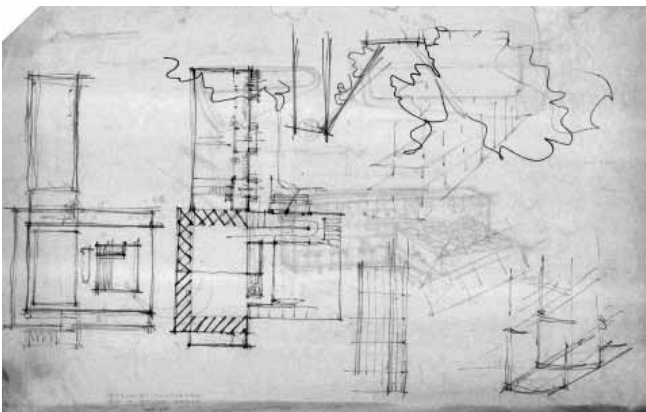
<sup>23</sup> Kallio ha ganado, junto con su hermano Kauno S., el concurso de 1913 para crear una plaza monumental en el emplazamiento actual de la biblioteca.



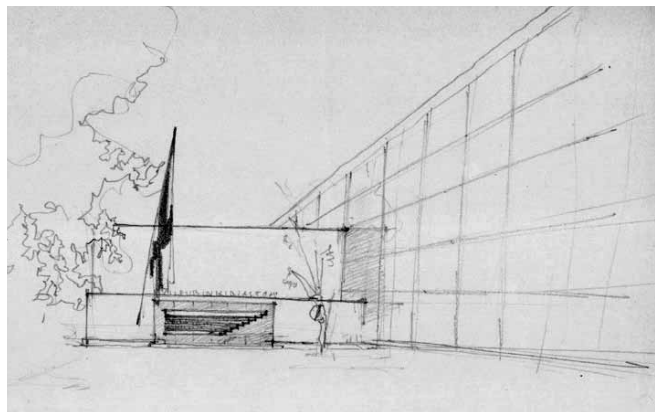
67



68



69



70

Cuarta versión

67 Esbozos de la volumetría y de las plantas  
(AAA 43/23).

68 Esbozo axonométrico y encaje en el emplazamiento (AAA 43/22).

69 Encaje de las plantas (AAA 43/24).

70 Perspectiva del espacio de aproximación  
(AAA 43/25).

### Cuarta versión (1931-33)

Antes del cambio definitivo de emplazamiento, más cercano a la Catedral y en pleno parque Torkkelin, Aalto ensaya una *cuarta versión* en el mismo lugar pero unos metros más al sur, en la intersección de las calles Koulu y Aleksanterin. De esta versión sólo se conservan cuatro dibujos de trabajo, de ahí que haya pasado inadvertida en muchos análisis clásicos de la biblioteca.<sup>24</sup>

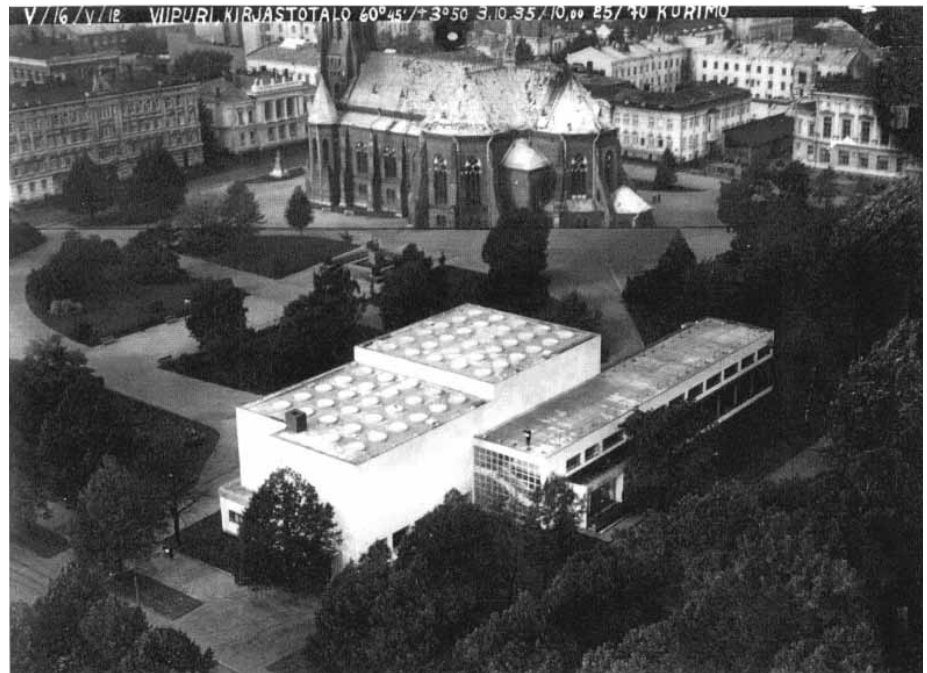
Esta modificación del solar conlleva un cambio sustancial en la formalización volumétrica y en su relación con la calle Aleksanterin. La biblioteca se gira noventa grados y se descompone en dos volúmenes diferentes. El primero, de planta rectangular y varias alturas, se sitúa frente a la calle Koulu. De éste se proyecta, perpendicularmente y en una posición asimétrica, el segundo volumen, más compacto y de menor altura. De la yuxtaposición de ambos nace un espacio de aproximación al edificio desde la avenida Aleksanterin; un espacio que, a falta de la escalinata de ingreso, proporciona el tiempo suficiente de acomodación para entrar en el edificio.

La fragmentación en dos de la biblioteca ayuda a crear dos escalas diferentes para mediar con el sitio. El volumen alargado y acristalado adquiere el carácter de nuevo frente urbano hacia la calle Koulu. El volumen menor y de planta cuadrada adopta una escala más acorde con el parque. Por otro lado, la inquietud por la ruta de ingreso sigue presente en esta versión, como demuestran los dibujos AAA 43/22 y 43/25 (68,70).

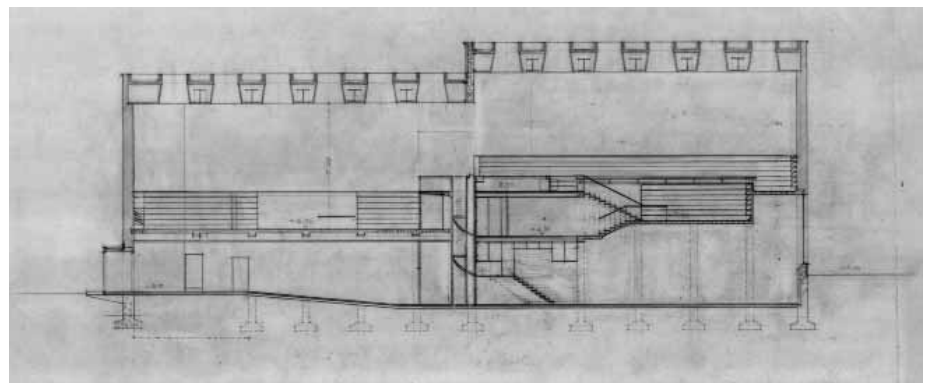
Ya se ha reseñado que la aparente unidad de las primeras propuestas no es tal, ni en su volumen exterior ni en su organización espacial interior. Esta apreciación, que se expresa de manera sutil en la escisión en dos partes de las primeras propuestas, se convierte en una certeza cuando la biblioteca cambia de solar y su volumen se descompone en dos. Aquel sutil gesto inicial de las dos crujías desemboca en una clara dualidad volumétrica, que permanecerá a lo largo de todo el proceso proyectual restante.

Seguramente Aalto trabaje en esta versión durante las deliberaciones sobre un cambio de ubicación del solar, entre 1931 y 1933. Finalmente, en septiembre de 1933 el ayuntamiento decide que la biblioteca ha de situarse en el mismo parque pero en el extremo sureste. El solar definitivo se emplaza en la intersección de las calles Koulu y Wassan, junto a la Catedral, en un solar menos urbano y más cercano a las zonas verdes adyacentes.

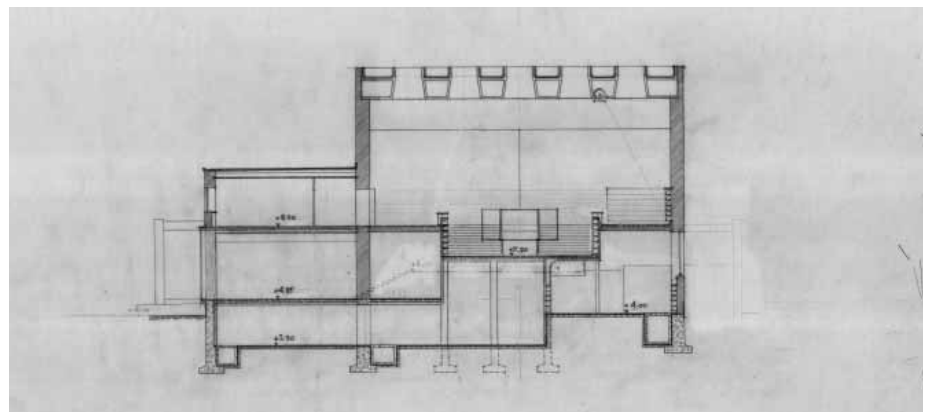
<sup>24</sup> Durante la investigación se ha descubierto que la serie de dibujos AAA 43/24, 43/23 y 43/25 no son dibujos previos de la versión final, como se ha acostumbrado a señalar. Si miramos con atención el dibujo AAA 43/24, podremos reconocer el lugar donde también se colocan las tres primeras versiones, solo que desplazadas unos metros. Al colocar la única planta de esta versión en el plano de emplazamiento inicial, comprobamos que no se trata de un tanteo de la solución final, sino de una nueva prueba sobre la avenida Aleksanterin. De esta reflexión nace esta cuarta versión de la biblioteca, que ayuda a entender mejor el paso de la tercera a la final.



71



72



73

Quinta y definitiva versión

71 Fotografía aérea desde el costado del acceso principal (AAA 43/004/017, 1935).

72 Sección longitudinal por el cuerpo mayor, donde se encuentran las salas principales de la biblioteca (AAA 43/143).

73 Sección transversal por la zona del vestíbulo y el espacio rehundido de libros extranjeros (AAA 43/142).

### Quinta versión: desarrollo y construcción de la biblioteca (1933-35)

Con el solar final fijado, los trámites para la construcción de la biblioteca se agilizan y en octubre de 1933 el Comité del Edificio exige los dibujos finales, ya con el emplazamiento fijado y definitivo.<sup>25</sup> El 14 de diciembre Aalto presenta al comité *la quinta y última versión*, que queda aprobada de inmediato. El ayuntamiento da su visto bueno el 28 de diciembre, después de ver los planos y la maqueta final.

Los trabajos de construcción comienzan el 12 de abril de 1934 y se prolongan más de un año. La construcción se acaba el 19 de agosto de 1935. Pero tampoco la construcción será un camino fácil; unas seiscientas firmas serán recogidas para que los árboles talados debido a las obras sean reemplazados, algo que solo podrá realizarse en parte. Definitivamente, el domingo 13 de octubre de 1935 se inaugura la biblioteca con la presencia de Aalto, que aprovecha el evento para narrar todas las vicisitudes por las que ha pasado el edificio.

La versión que se construye está compuesta por dos volúmenes prismáticos desplazados entre sí y con distintos tamaños, tanto en planta como en sección (71-73). Ambos volúmenes tienen una naturaleza formal desigual. El prisma de mayor altura se presenta como un volumen esencialmente opaco y de altura variable. El segundo, de altura constante, presenta unas fachadas mucho más transparentes, en especial la norte y la este, compuestas básicamente por grandes paños acristalados. La naturaleza de los programas que contienen también es diferente. En el prisma mayor se concentran las partes principales del programa, como la sala de préstamos y las salas de consulta de libros y revistas. El prisma menor y más alargado contiene los servicios auxiliares, tales como las oficinas y las salas de clubes en la planta alta, y el vestíbulo de entrada y la sala de conferencias, en la baja. Aalto lo explica así en la memoria del proyecto:

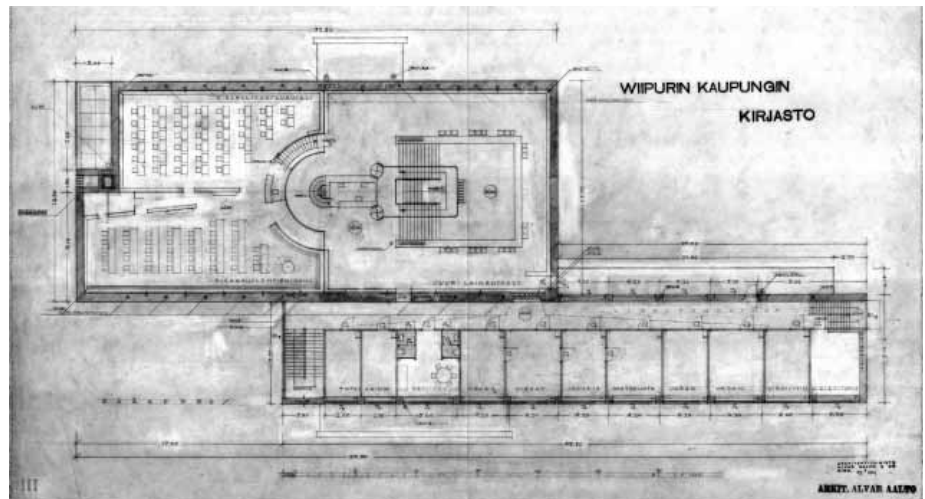
En el edificio se intentó separar las partes que tuvieran diferente carácter (...) la propia biblioteca con sus departamentos, y la parte social que se corresponde con las habitaciones de los clubes. Si examinamos estos dos grupos (...), nos damos cuenta de que extremadamente diferentes uno del otro, requieren cada uno tratamientos arquitectónicos y técnicos diferentes.<sup>26</sup>

La rotundidad volumétrica de las dos partes que componen la biblioteca se matiza con diversos añadidos y retranqueos que restan contundencia a sendos volúmenes. Algunas de sus esquinas sufren la subtracción de parte de la masa que conforma sus aristas. De esta manera, se obliga a rodear siempre la biblioteca para aprehender todas sus partes, y se acerca la propuesta a una arquitectura más pintoresca y episódica.

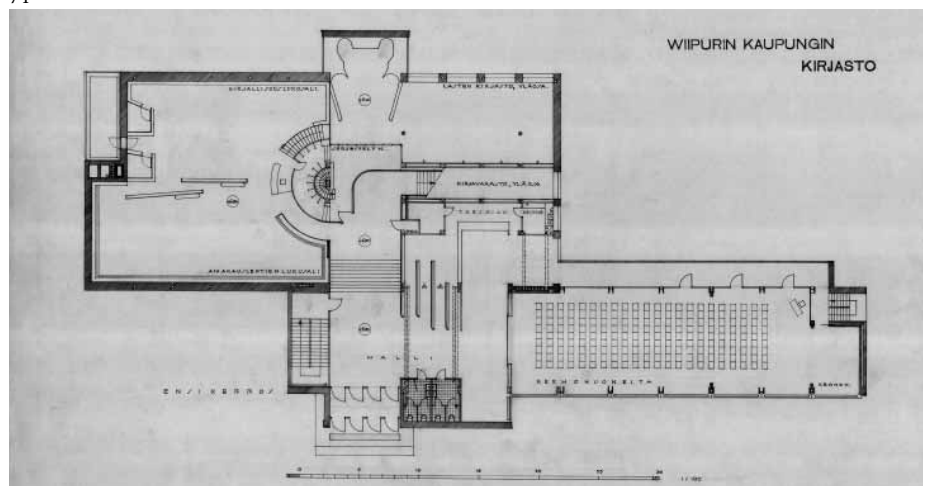
Sin embargo, esta clara escisión en dos volúmenes desaparece en el semisótano, donde toda la biblioteca comparte un mismo perfil exterior que unifica las figuras de los prismas superiores. Al igual que en las primeras versiones, las dos partes que organizan las plantas superiores quedan difuminadas en el sótano, donde las estancias, en especial los depósitos, las ocupan indistintamente. Así, los depósitos ocupan todo el sótano del prisma menor y parte del otro. Por su parte, la biblioteca infantil y la hemeroteca ocupan de forma estricta el sótano bajo el prisma mayor, y además tienen accesos independientes. Y como también ocurría en las primeras versiones, la cota del

<sup>25</sup> Aalto se traslada a Helsinki el verano de 1933 para poder visitar más fácilmente las obras.

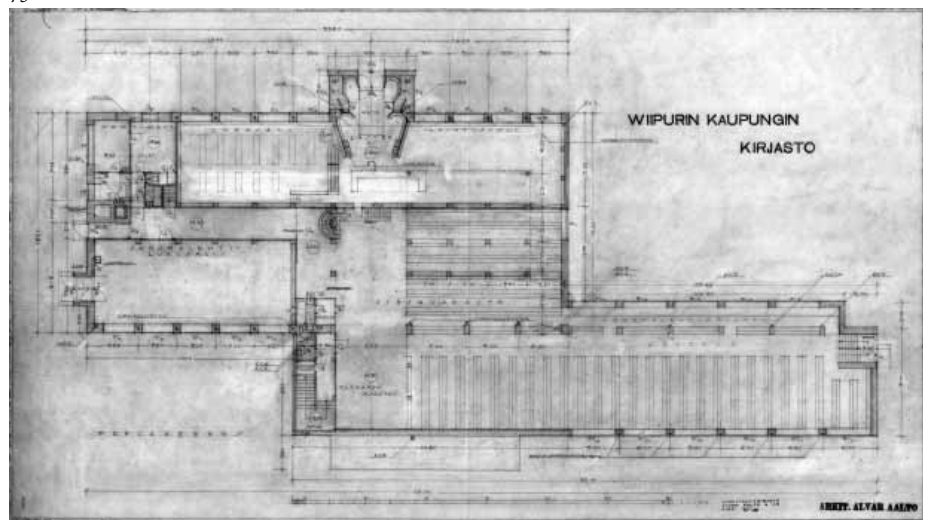
<sup>26</sup> LUKKARINEN, Päivi (ed.). *Kaupunginkirjasto. Viipuri*. Jyväskylä: Alvar Aalto-Museo, Architecture by Alvar Aalto, 1997, núm. 2.



74



75



76

Quinta y definitiva versión

74 Planta primera, con las salas de préstamo y la consulta de libros y revista a diferente cota (AAA 43/124).

75 Planta de acceso principal, donde se encuentra el vestíbulo general que da acceso a todos los ámbitos públicos a excepción de la hemeroteca y la biblioteca infantil (AAA 43/122).

76 Planta semisótano, donde en tres cotas diferentes se encuentran la hemeroteca, la biblioteca infantil y los depósitos (AAA 43/118).

77 Fotografía aérea desde el lado del acceso a la biblioteca infantil (AAA 43/004/016, 1935).

pavimento de esta planta es variable y se adapta a la topografía natural, que desciende hacia el sur.

Un sencillo análisis geométrico muestra aún más coincidencias entre la versión ganadora del primer premio y la construida. La crujía más estrecha del primer premio, de nueve metros de luz, se mantiene en el prisma de servicios de la solución final. Además, nueve metros es justo la mitad de la luz del gran volumen de la sala de préstamos. Esta coincidencia queda reflejada en el retranqueo de la fachada este, donde se pone de manifiesto que en realidad la biblioteca es la suma de tres crujías de nueve metros, dos destinadas a las salas principales y la restante a las zonas auxiliares y de servicios. Así, en realidad, el paso del primer premio a la solución final pasa por un deslizamiento de las dos crujías iniciales y por un redimensionado de sus alturas. La organización longitudinal de la zona de oficinas y servicios del primer premio es calcada a la disposición final en el prisma auxiliar, solo que ha adquirido una autonomía que era sólo relativa en las primeras versiones.

Pero entonces, ¿qué es aquello que proporciona unidad y consistencia espacial a los dos volúmenes diferentes y yuxtapuestos? Como a lo largo de todo el proceso de proyecto, el recorrido es un tema fundamental de la propuesta y es aquello que dota de unidad a las partes. A pesar de la independencia con la que Aalto trata cada una de las salas y partes de las primeras versiones, los itinerarios establecen aquellas relaciones que permiten hablar de un único proyecto, aunque compuesto por diferentes episodios arquitectónicos.

Cuatro accesos independientes se sitúan en cada una de las diferentes fachadas, (78-81). El primero, a la biblioteca infantil, se sitúa en la banda suroeste, en relación con una pequeña explanada que sirve de espacio de juegos exterior para los pequeños lectores. El segundo, hacia la parte principal de biblioteca y la sala de conferencias, se sitúa simétricamente, en la fachada norte y a una cota algo superior. El desplazamiento entre sí de las dos partes de la biblioteca provoca que ambos coincidan sobre un mismo eje que atraviesa transversalmente el centro del prisma mayor. Sobre este eje se concentran todas las circulaciones interiores, públicas y privadas. Dicho eje también se prolonga hacia el exterior, tanto en la banda norte como en la sur, y significa los accesos principales a través de sendos salientes. El tercer acceso, a la hemeroteca, se encuentra en la banda sureste, cerca de la calle que rodea el parque. Justo al otro extremo, en contacto con el parque y el camino que lo cruza, se encuentra el cuarto y último acceso, el dedicado a las zonas de servicios complementarios.<sup>27</sup>

Respecto los croquis y dibujos previos no se tiene prácticamente constancia. Gran parte de los esbozos iniciales se han perdido. En cambio, sí se han conservado gran cantidad de perspectivas exteriores de trabajo, realizadas durante la elaboración de los planos definitivos (85, 86). Éstas muestran una volumetría muy similar a la que se acaba construyendo: dos volúmenes prismáticos de diferente proporción y altura, traslapados y perpendiculares a la calle Waasan.

El perfil retranqueado de los prismas, en planta y sección, persigue la conexión visual de ambas volumetrías. Eso es precisamente lo que se pretende controlar con las perspectivas, que enseñan el edificio desde distintos ángulos, casi todos a la altura de la vista. Las diferentes entradas en cada una de las fachadas son el objeto de estos dibujos, que tanto recuerdan a los realizados para el concurso de Ginebra. En las primeras propuestas, las perspectivas del exterior estaban más pensadas para el jurado que como



77

<sup>27</sup> En las primeras propuestas, la hemeroteca también tenía una entrada independiente y lateral respecto a la principal de la biblioteca. Asimismo, la biblioteca infantil también gozaba de cierta independencia aunque compartía hall con las salas de préstamo y lectura.



78



79

Quinta versión y definitiva

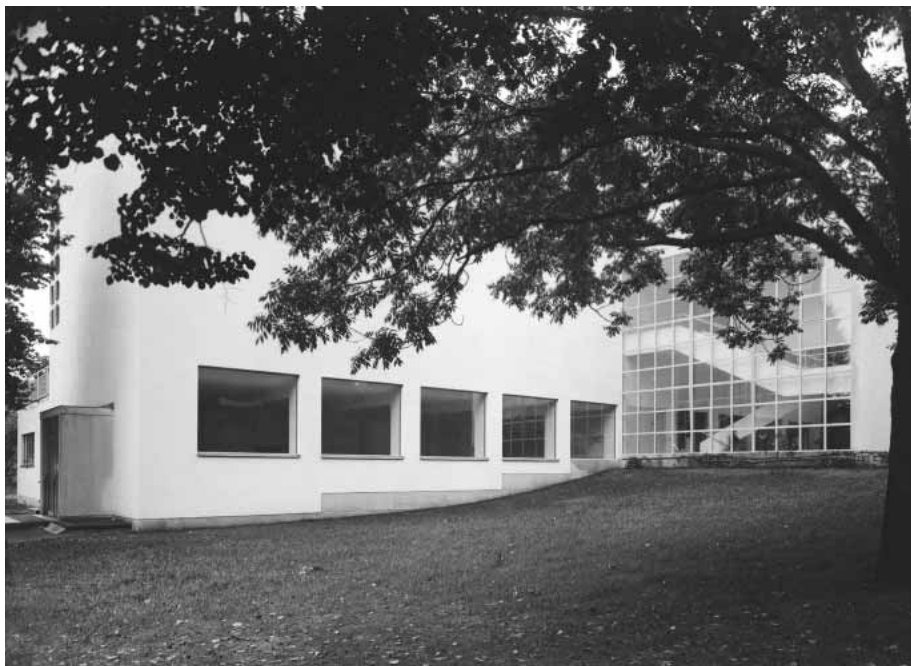
**78** Vista del acceso principal  
(AAA 43/004/060).

**79** Vista del acceso infantil  
(AAA 43/004/081, 1936).

**80** Vista del acceso a la hemeroteca  
(AAA 43/004/061).

**81** Vista de la zona de acceso a los despachos  
y a la administración (AAA 43/004/059).

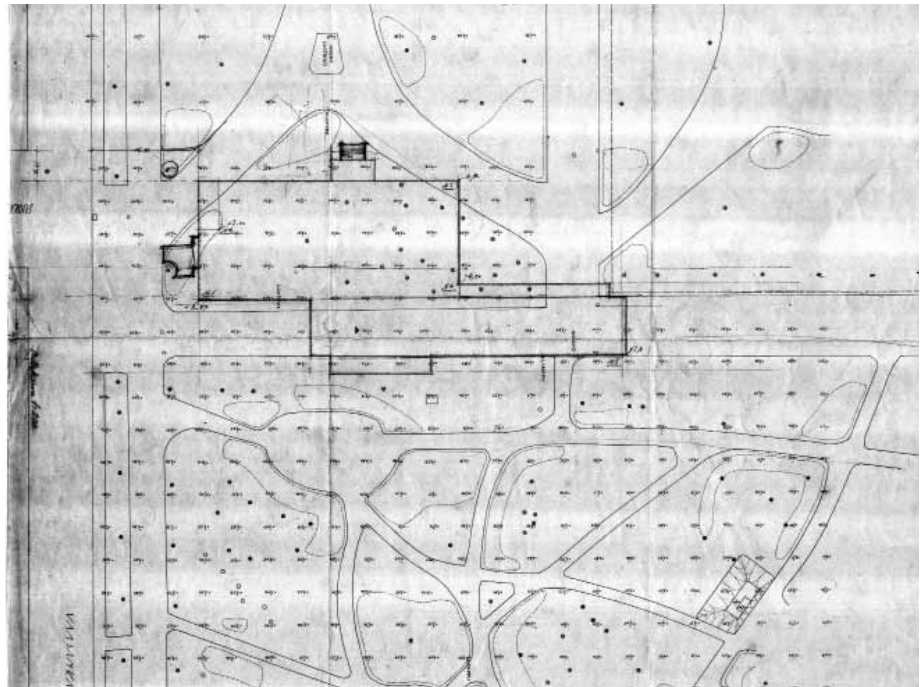




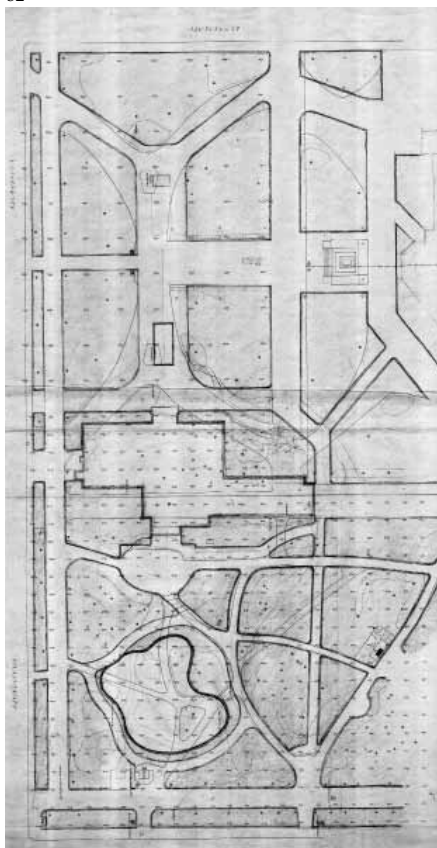
80



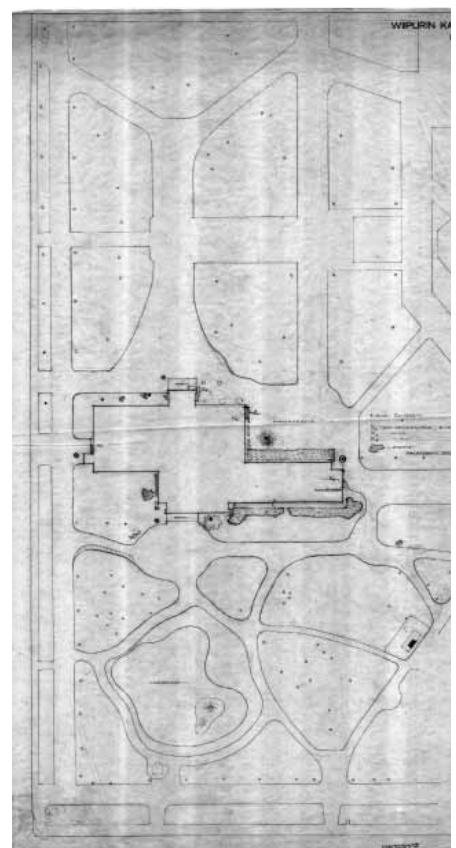
81



82



83



84

#### Quinta versión y definitiva

**82** Inserción de la planta en el lugar, caracterizado por la abundante presencia de árboles y los senderos de los parques que rodean al solar (AAA 43/109).

**83** Manipulación de los parterres existentes y cración de un lago frente al acceso principal (AAA 43/108).

**84** Planta definitiva del lago y los nuevos parterres. Además, se incorpora un tratamiento vegetal en el perímetro de la biblioteca (AAA 43/104).

#### Perspectivas exteriores

**85** Fragmento de AAA 43/187.

**86** Fragmento de AAA 43/189.

método de investigación proyectual. Aunque son diversos los dibujos que investigan la solución de la apariencia exterior, se pone más énfasis en la investigación del espacio interior, especialmente el de la escalera de entrada y el de la sala principal de préstamos. En la última fase del proyecto, en cambio, Aalto está mucho más interesado por la relación del edificio con el entorno y por cómo será percibido por el visitante desde los diversos caminos de acceso.

Además de estas perspectivas, también se han conservado diversos planos de emplazamiento donde Aalto manipula la organización de los caminos y los parterres existentes. Estas modificaciones le llevan a plantear incluso un pequeño lago frente a la entrada principal de la biblioteca.<sup>28</sup> En el dibujo AAA 43/109 (82) Aalto se limita a dibujar, en el mismo emplazamiento, un perfil en planta cercano ya a la solución final. En este dibujo se empieza a intuir que las diversas entradas al edificio están condicionadas y relacionadas con las trazas de los caminos y parterres existentes.

Dicha intuición queda confirmada en el siguiente dibujo de la serie, el AAA 43/108 (83), en el que la correspondencia entre edificio y parque se acentúa. Las trazas del jardín están manipuladas para que las masas verdes y los caminos sean los que señalen y produzcan las entradas. En la banda sur, se intenta regularizar el trazado geométrico de los parterres, haciéndolos coincidir con el ingreso a la biblioteca infantil. En la zona norte, se opta por continuar con el trazado más libre de los parterres; además, se manipulan produciendo un ensanchamiento que conforma el espacio previo al vestíbulo principal.

Pero lo que destaca más de este último plano es la creación de un gran estanque, de perfil curvilíneo, frente al vestíbulo general. Dibujados con un trazo más fuerte, los nuevos parterres y el estanque se superponen al parque. El estanque, cuyo perfil se convertirá en una invariante en los diseños de Aalto, reafirma la localización del acceso principal y evita cualquier aproximación axial, de manera que siempre se producen movimientos y visuales en escorzo. Por último, su presencia también responde a la situación de la biblioteca en una zona de importantes problemas de escorrentía.<sup>29</sup> Su presencia garantizaría que los diversos estancamientos de agua, fruto del deshielo durante los meses de primavera, abandonasen sus formas aleatorias y se concentrasen de una manera precisa.

Un último dibujo completa la serie que estamos analizando. Se trata del plano AAA 43/104 (84). En él se mantiene la orgánica figura del estanque. Destaca, en cambio, la variación de la dimensión de los parterres. Algunos de ellos se han fusionado, dando lugar a zonas verdes más amplias, acorde con la dimensión pública que está adquiriendo el parque. Por otro lado, otra serie de parterres curvilíneos y de zonas tupidas de vegetación envuelven la biblioteca y parecen definir un área de circulación alrededor de ella. Si nos fijamos en las fotos realizadas inmediatamente después de la construcción, en 1935, se observa cómo estos parterres delimitan y acotan los diferentes accesos. Junto con estas zonas, unas parrillas para el crecimiento de hiedra en las fachadas de los vestíbulos principal e infantil acaban de significar las zonas de ingreso principal.

Finalmente, se puede observar cómo una trama de puntos se extiende por todo el dibujo. Se trata de los troncos de los árboles existentes, una veintena de abetos que pueblan todo el solar. Esta presencia obliga a Aalto a talar parte de ellos y dejar sólo



85



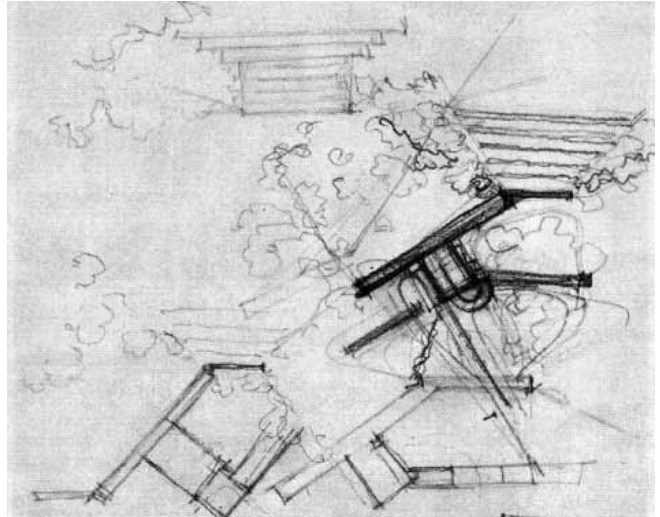
86

<sup>28</sup> La serie de planos del archivo AAA que retratan las manipulaciones del parque son los siguientes: AAA 43/110, 43/109 y 43/108. Estos dibujos del emplazamiento parten del plano AAA 43/3, de 1926, el plano que el jurado proporciona a los concursantes.

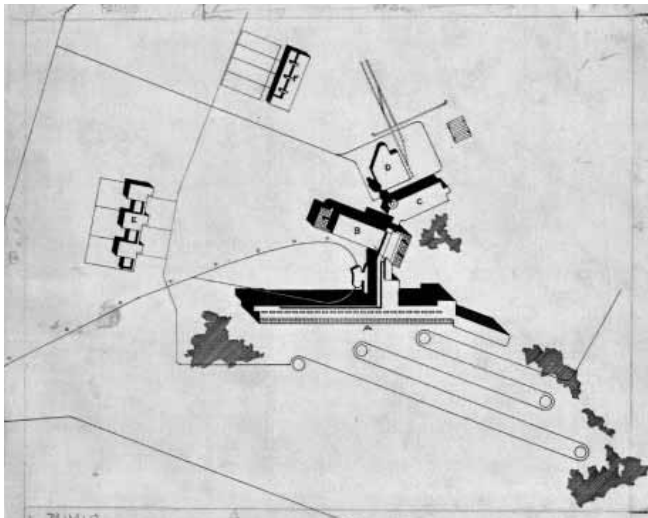
<sup>29</sup> Como explica Serguéi Kravchenko, jefe del proyecto de restauración por la parte rusa entre 1988 y 1997, en su artículo 'Restauración de la biblioteca de Viipuri', *Loggia*, 1998, núm. 4, pp. 40-41.



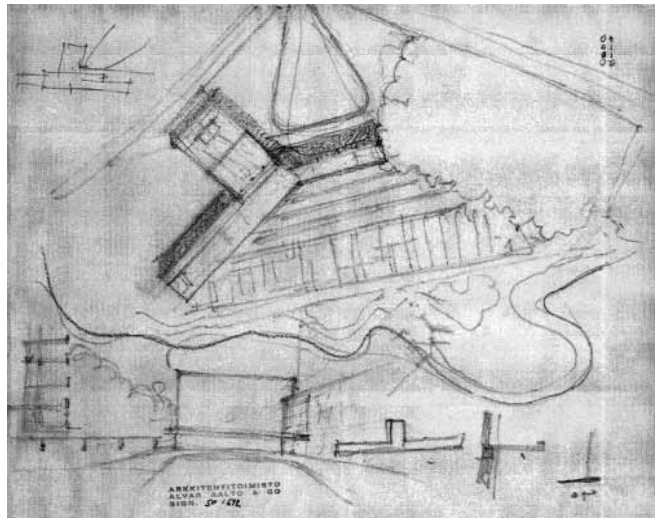
87



88



89



90

**Sanatorio de Paimio (1928-33)**

**87** Imagen aérea del conjunto en el lugar  
(AAA 109669, 1970).

**88** Esbozos generales sobre la implantación en el lugar y los caminos peatonales  
(AAA 50/639).

**89** Plano de emplazamiento (AAA 50/759).

**90** Apuntes donde se ensaya la distribución de los caminos junto al ala de enfermos  
(AAA 50/642).

**91** Esbozo exterior de la biblioteca con los árboles existentes, fundamentales para la definición del acceso principal (Fragmento de AAA 43/191).

aquellos compatibles con la figura del edificio. No resulta casual, entonces, la presencia de un abeto junto a la entrada principal o la insistencia en los dibujos de verticales coníferas junto a los horizontales volúmenes (91). De hecho, en el plano de emplazamiento que finalmente se presenta para el proyecto básico de 1933, destaca el tramado de diversas masas arbóreas en la zona norte de la biblioteca. Estas masas verdes refuerzan los aspectos comentados en torno a la definición de la entrada principal.

Todo este conjunto de manipulaciones y reflexiones alrededor del emplazamiento de la biblioteca no son casuales si analizamos los proyectos que también ocupan el tiempo de Aalto i Aino durante estos años. Si en Ginebra ya se reconoce a un arquitecto preocupado por cuestiones relacionadas con la integración de la propuesta en el lugar o su relación visual con los elementos del paisaje, en Viipuri va un poco más lejos. La seguridad en las diversas manipulaciones que sufre el parque Torkkelin podría tener otro precedente, inaugurado sólo unos años antes, el Sanatorio de Paimio (1928-33).

El sanatorio proporcionará a Aalto reconocimiento entre los arquitectos modernos de toda Europa. Cuando en 1932 se celebra la “Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna”, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la única obra escogida de Aalto es el edificio para el periódico Turun Sanomat (Turku, 1928-30). Por aquel entonces, el sanatorio no está aún acabado, tampoco la biblioteca, aunque es posible que hubiera encajado mucho mejor en la muestra.<sup>30</sup>

Junto a Viipuri y la Villa Mairea (Noormarkku, 1938-40), el sanatorio es la obra a la que Aalto dedica más páginas en el primer volumen de las obras completas.<sup>31</sup> Son dieciocho páginas a la biblioteca, dieciséis a la villa y catorce al sanatorio; a éstas últimas se tendrían que añadir las dedicadas al mobiliario creado especialmente para el edificio. Es evidente la importancia que Aalto concede a esta obra.

Ubicado en medio del bosque, sobre una ligera elevación y delimitado por una serie de caminos en forma de horquilla, el sanatorio parte de la idea básica de la rutina cotidiana del paciente, tanto en sus habitaciones como en su relación con el paisaje circundante. El edificio, de planta “abierto”, se organiza a través de una serie de pabellones enlazados, con diferentes funciones y orientados según la relación más adecuada de cada parte con el entorno. Aalto establece un fuerte vínculo entre edificio y contexto. El bosque denso y homogéneo previo al Sanatorio se convierte en una naturaleza controlada desde la arquitectura, una naturaleza manipulada desde la acción humana.

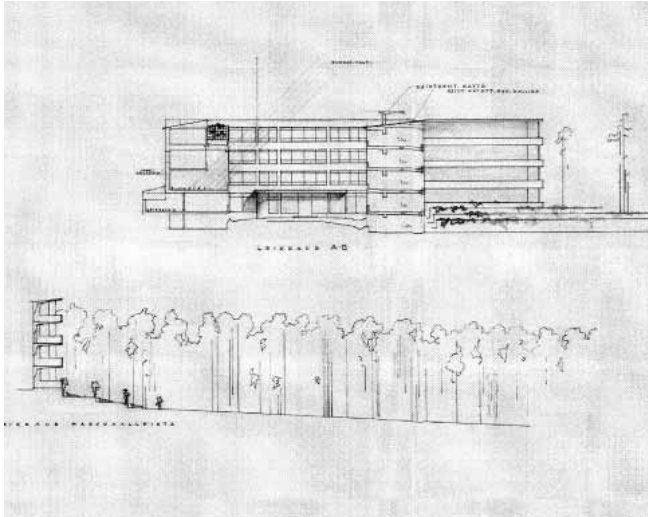
Para conseguir esta unión entre arquitectura y paisaje los trayectos de llegada e ingreso al edificio se convierten en una estrategia fundamental. El visitante, en su aproximación en coche al edificio, primero atraviesa un frondoso bosque. Se trata de un desplazamiento motorizado, ya que el solar se sitúa a varios kilómetros de Turku y a unos tres kilómetros de la estación de ferrocarril más cercana. En el recorrido ascendente hasta el sanatorio un pequeño edificio prismático, de color blanco, alerta de las primeras huellas humanas en la zona. Se trata de las viviendas para los médicos. Paralelamente, conforme el visitante se acerca al sanatorio la densidad de pinos disminuye. Aalto decide hacer una tala selectiva de los pinos existentes alrededor de los diferentes



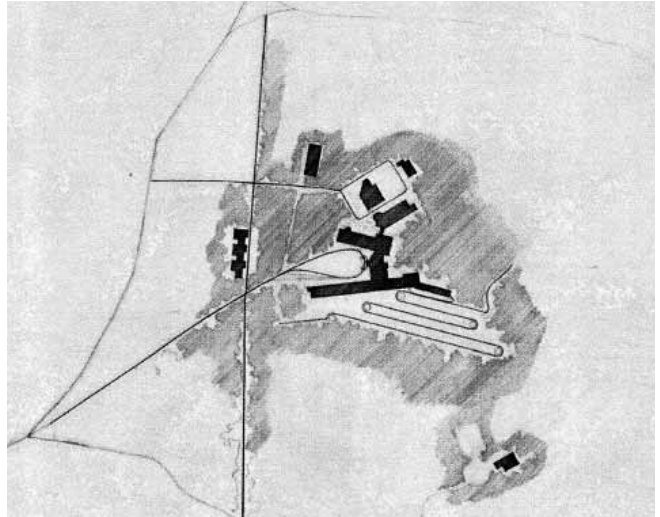
91

<sup>30</sup> Con motivo de la muestra neoyorquina, Henry Russell-Hitchcock y Philip Johnson editan el libro *The International Style: Architecture since 1922* (New York: W.W Norton & Company, 1932). En él se citan alfabéticamente los arquitectos y las obras que se seleccionan como imagen de la coherencia expresiva del nuevo estilo. El sistema estructural como origen de la composición y el valor del material como origen del ornamento sirven como criterio para una selección bastante más heterogénea de lo que Russell-Hitchcock y Johnson hubieran deseado.

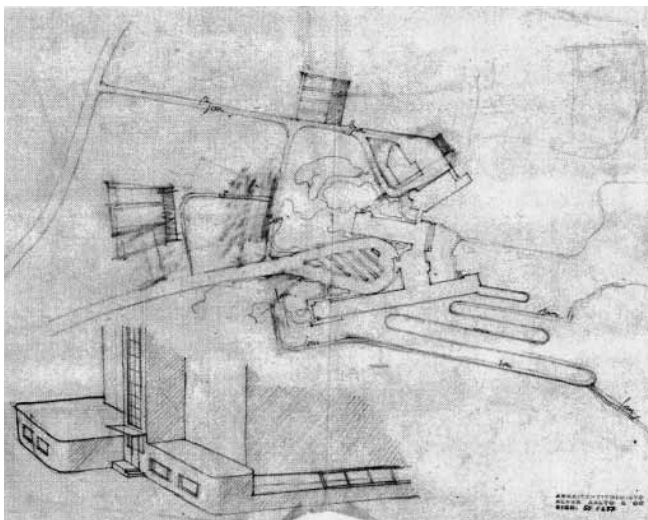
<sup>31</sup> AALTO, Alvar. *Alvar Aalto Vol.I 1922-1962*. Zúrich: Girsberger, 1963. [co-editor Karl Fleig].



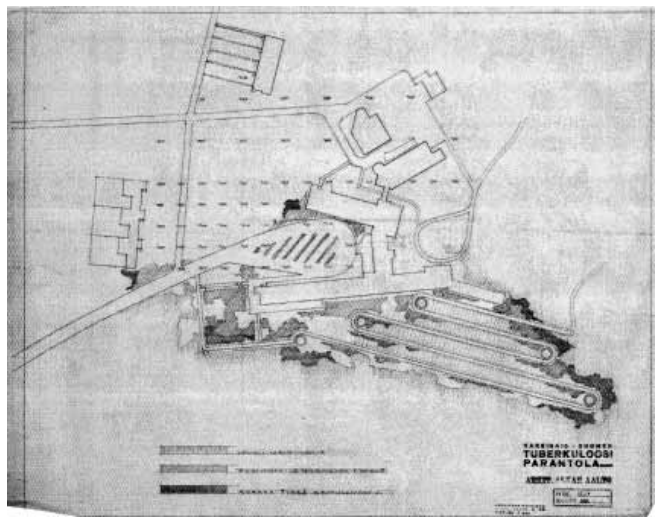
92



93



94



95

Sanatorio de Paimio (1928-33)

Manipulación de los caminos que unen los volúmenes y de la vegetación existente.

92 Fragmento de AAA 50/29.

93 Fragmento de AAA 50/758.

94 AAA 50/677.

95 AAA 50/761.

pabellones. Esta tala en las proximidades del edificio permite un mayor asoleo de las fachadas y terrazas donde se encuentran ingresados los pacientes.

Unos metros después, el visitante descubre el patio de ingreso, un espacio conformado por las alas de los pacientes, las comunicaciones y las estancias comunes. En el fondo del patio, una presencia plástica de formas onduladas llama la atención del visitante. Se trata de la pérgola del vestíbulo. A este elemento se le dota de un perfil curvilíneo paralelo al contorno del camino para coches que rodea el perímetro del patio.

Pero este no es el único mecanismo de relación entre presencia arquitectónica y paisaje. Si observamos con detenimiento el plano de emplazamiento (89), descubrimos que los diferentes volúmenes que forman el conjunto están entrelazados por una línea.<sup>32</sup> Se trata de un camino que, a modo de cinta que se despliega, traza un paseo peatonal a lo largo de todo el conjunto. Este camino no se detiene en los diferentes edificios sino que, como se ve en la planta, se prolonga hacia el entorno, perdiéndose en la frondosidad de los pinos que rodean el sanatorio.<sup>33</sup>

El camino, cuando se acerca al pabellón sur, dedicado a los solárium para enfermos, adopta su orientación, ligeramente girada respecto al ala de habitaciones. Con esa orientación y apoyado por una serie de estanques circulares, el camino sigue un trazado zigzagueante a modo de eco de los solárium. Después de ese paseo zigzagueante por la ladera, se pierde en el bosque, confundiendo con una senda natural.

Todo este conjunto de manipulaciones del lugar, encaminadas a entrelazar y confundir el ambiente natural con el manipulado por el hombre, ya podían encontrarse en los primeros dibujos para el sanatorio. Este es el caso de las láminas AAA 50/639 y 50/642 (88, 90). En ellas, una serie de líneas paralelas y cada vez más largas se dibujan según uno de los pabellones del conjunto. Estos incipientes trazos, casi gestos intuitivos, se establecen como mecanismos que estructuran la forma arquitectónica y el entorno, en una voluntad de manifestar, quizás de manera inconsciente, que se pretenden vincular recíprocamente.

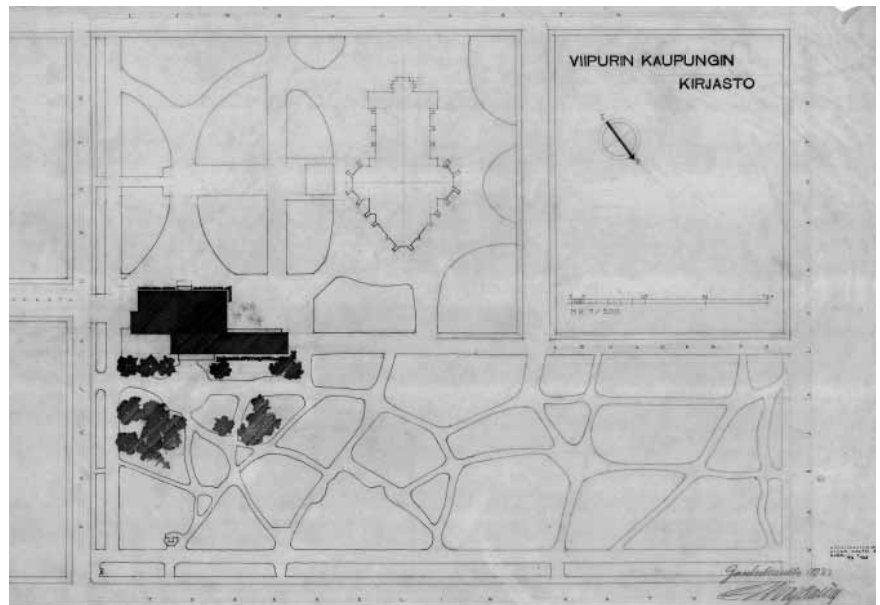
Otra serie de dibujos (92, 93) muestran las primeras versiones del camino que une los diferentes pabellones. Junto a la vía rodada de acceso, con su plazoleta en el patio de ingreso, dos líneas paralelas marcan el paseo peatonal. En un principio, cuando el paseo se acercaba al ala sur del solárium se convertía en una serie de terrazas escalonadas y paralelas, como se puede apreciar en la sección del plano AAA 50/29 (92). Estas terrazas o plataformas eran una prolongación del pabellón sur y permitían colocar a los enfermos en sus tumbonas para tomar el sol. Tras sucesivos cambios, Aalto decide aprovechar toda la cubierta del ala de habitaciones como zona para tomar el sol y desecha la solución de las terrazas a nivel del jardín de planta baja.

Por último, otro aspecto importante en la definición de las inmediaciones del proyecto es el control sobre los árboles (93, 95). Del mismo modo que después hará en Viipuri, Aalto realiza una selección de la población arbórea existente, de manera que elimina y añade ejemplares según la conveniencia del conjunto. En los dibujos se pone énfasis tanto en la masa compacta de pinos alrededor del sanatorio, como en algunos ejemplares colocados estratégicamente alrededor de los pabellones. Las diferentes poblaciones de árboles acotan y encauzan los caminos de ingreso y el patio de entrada.

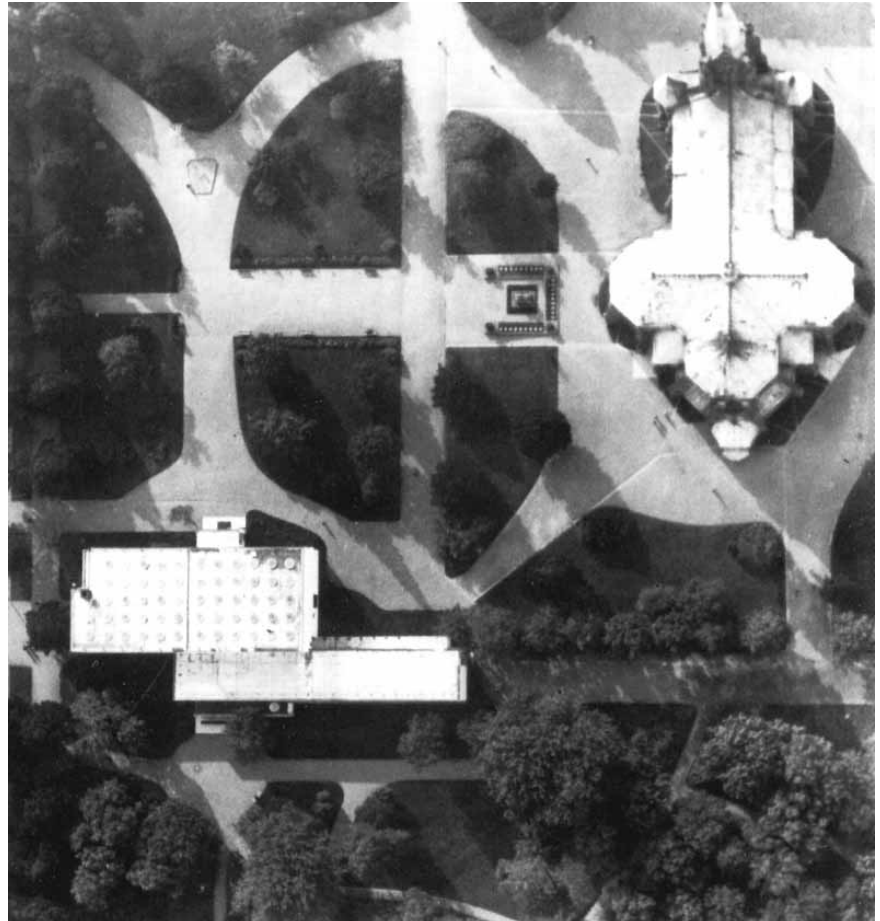
32 JOVÉ SANDOVAL, José M<sup>a</sup>. *Proyectando con la naturaleza*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretaría de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2003.

33 En la actualidad, los caminos frente al solárium han desaparecido, y con ellos la posibilidad de pasear por los jardines que rodean el ala de enfermos. Además, el bosque, en su inexorable crecimiento, se aproxima en exceso al edificio y hace menos sutiles las relaciones entre los jardines artificiales que lo rodean y el entorno.





96



97

Quinta versión y definitiva

**96** Plano de emplazamiento finalmente construido (AAA 43/105).

**97** Imagen aérea de la biblioteca recién inaugurada. Como queda de manifiesto, los árboles y la disposición de los caminos obedecen al último plano de emplazamiento (AAA 43/004/014, 1935).

**98** Plantas finales de la biblioteca redibujadas por el despacho de Aalto para su divulgación en las diferentes revistas de arquitectura del momento, como *Arkkittehti*, *L'Architecture Aujourd'hui* o *Arkitekten*. Llama la atención el redibujo de la planta de acceso, con el pavimento del vestíbulo mostrando como este ámbito se diluye por las diferentes zonas adyacentes. Además, un conjunto de flechas ayudan a identificar los diferentes recorridos una vez se accede al interior de la biblioteca.

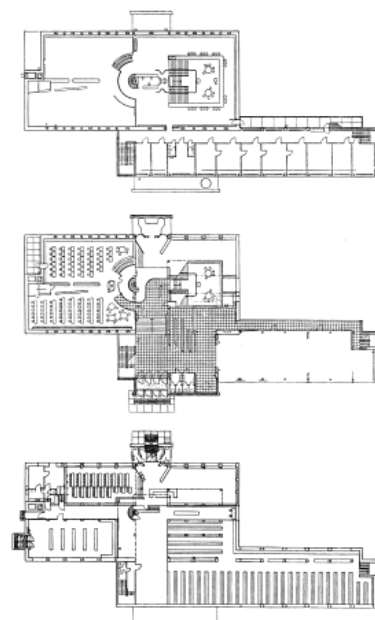


Asimismo, en las primeras versiones, se llegan a proponer diferentes árboles a lo largo de la senda peatonal para integrarla en el bosque circundante.

La experiencia adquirida en el desarrollo de Paimio es determinante en la última versión de la biblioteca, finalizada sólo dos años después de la inauguración del sanatorio. Si en las primeras versiones se apreciaba una tímida relación con el lugar, en las últimas este aspecto adquiere el protagonismo habitual que marcará su obra posterior.

En la última versión para Viipuri, presentada en diciembre de 1933, el lago y algunos parterres de propuestas anteriores han desaparecido. El plano de emplazamiento, sin embargo, contiene las trazas básicas de las diferentes versiones analizadas. Y sobre todo explica la principal decisión que toma Aalto, la colocación de la biblioteca sobre la vía Koulu, paseo peatonal que atraviesa todo el parque y une el emplazamiento original con el definitivo. Esta implantación obliga a rodear el edificio y a entrar más en contacto con el parque durante los itinerarios de acceso.

Rodear un espacio, un volumen, significa deshacer la visión fija que se tiene cuando se camina sobre un eje para descubrir nuevos encuadres y puntos de vistas, en un haz de visuales rico y variado. En este sentido, la experiencia perceptiva del visitante al acercarse a la biblioteca siempre será tangencial. De ahí que el volumen del edificio se quiebre y retranquee creando un perfil escalonado que tiene en los cuerpos de ingreso sus salientes más pronunciados. El acceso principal y el de la biblioteca infantil se definen por dichos cuerpos, que son percibidos en escorzo cuando el visitante se aproxima.



98

## ITINERARIOS

La estudiada ruta de ingreso hacia los préstamos gana relevancia en la versión final, aunque los ámbitos que la articulan sufran algunos retoques formales. Los diferentes ámbitos se organizan inicialmente en salas con sus propios límites, que no se influyen unas a otras. Los movimientos de los usuarios garantizan la coherencia interna del edificio. Aalto estudia la secuencia precisa de paso de una sala a otra y establece una ruta principal que presenta diversas opciones a lo largo del trayecto. En cambio, en la solución final los límites de dichas salas sí están influenciados mutuamente, aunque sin perder su autonomía. Gruesos muros de obra de fábrica confinan el espacio interior, que mantiene los criterios de compartimentación inicial pero que, sin embargo, gana en continuidad. La manipulación del sistema original de salas autónomas acaba consiguiendo un espacio más continuo que el inicial. Cada una de las salas se emplea primero para dividir y, más tarde, para reunir de manera selectiva el espacio, poniéndose el énfasis en los gestos y en los movimientos de los lectores.

El volumen principal está compuesto, en realidad, por cuatro ámbitos diferentes que, en cambio, comparten un mismo “contenedor” espacial (99-102). El interior se organiza topológicamente en varios niveles que contienen ámbitos del programa diferentes.<sup>34</sup> En el nivel inferior se encuentran dos de los ámbitos: la sala de consulta de libros y la de revistas, separadas por dos filas de estantes. En el nivel superior se encuentran los otros dos: la sala de préstamos y en su centro, a una cota inferior, la sala de libros extranjeros y especiales. Ambos niveles están rodeados por una banda continua de estantes de dos metros de altura, reminiscencia de la biblioteca de Asplund. Por otro lado, la organización escalonada del suelo del volumen principal tiene su correspondencia directa en un retranqueo de la cubierta. Los dos niveles de la cubierta atienden a la sub-

<sup>34</sup> “La topología no trata de las distancias permanentes, ángulos o áreas, sino que se basa en relaciones tales como la proximidad, separación, sucesión, cerramiento (dentro-fuera) y continuidad.” NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: G. Gili, 1979.



99

**99** Vista de la sala de consulta de libros y revistas (AAA 43/004/143,1935).

**100** Vista de la sala de consulta de libros y revistas con el mostrador de control al fondo (AAA 43/004/142,1935).

**101** Vista lateral de la sala de préstamos, en el nivel superior del prisma mayor de la biblioteca (AAA 43/004/132,1935).

**102** Vista de la sala de libros extranjeros y especiales, en el centro de la sala de préstamos. En el centro de la imagen el sistema de escaleras que une el vestíbulo general con el mostrados central de la biblioteca.

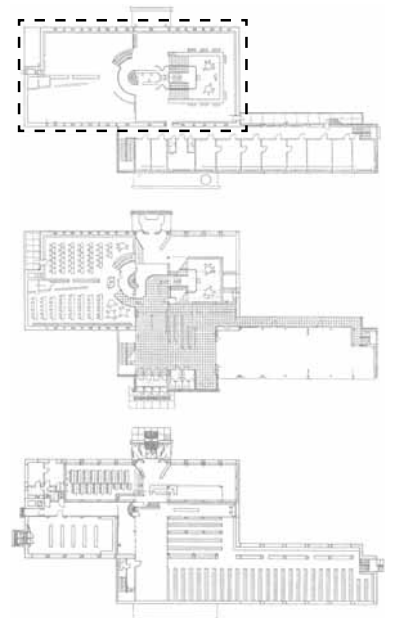
**103** Croquis de idea. Sección por la sala rehundida de libros extranjeros, poniendo el énfasis en la distribución homogénea de la luz natural y artificial (AAA 43/538).



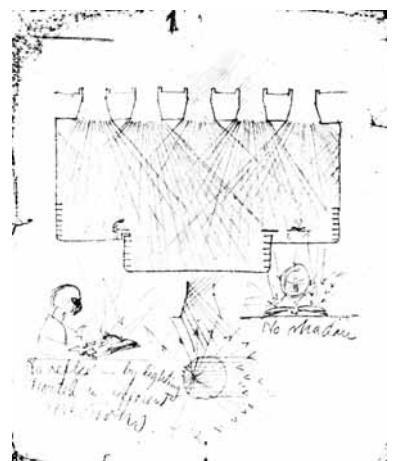
100



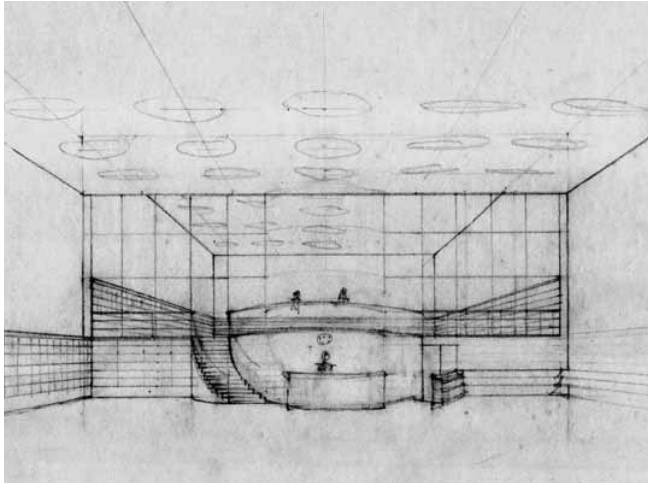
101



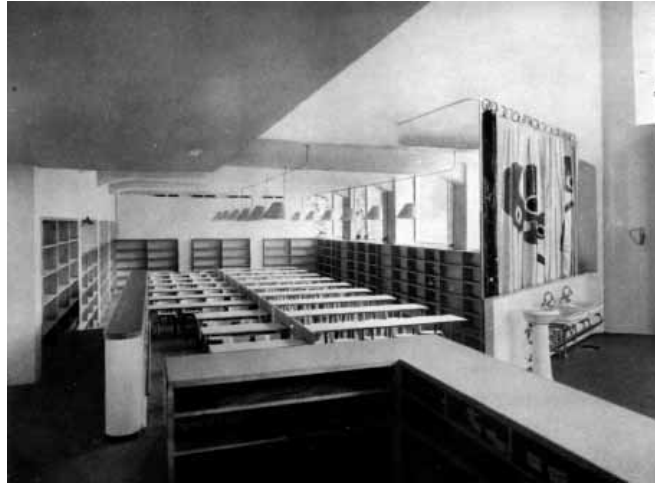
102



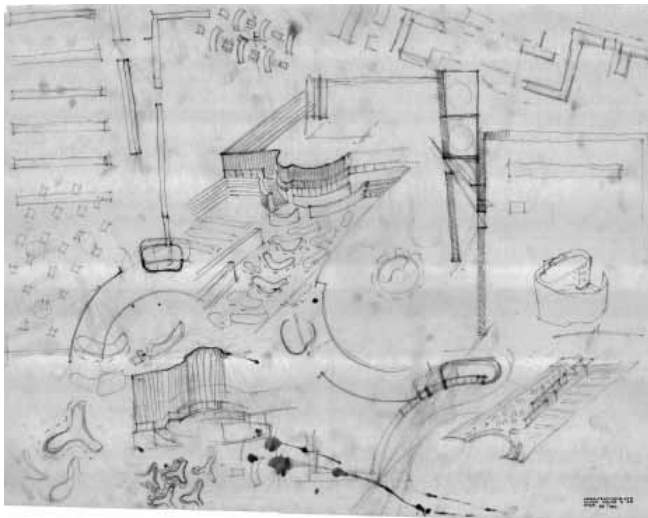
103



104



105



106



107

Perspectivas de trabajo en torno al cerramiento parcial de la zona de préstamos.

104 AAA 43/196.

106 AAA 43/192.

105 Vista de la biblioteca infantil. A la derecha, la zona del vestíbulo (AAA 43/004/153, 1935).

107 Vista de la zona de consulta de la biblioteca infantil (AAA 43/004/152, 1935).

división espacial interior. Aún así, una trama homogénea de lucernarios troncocónicos ocupa todo el techo y unifica todos los ambientes.

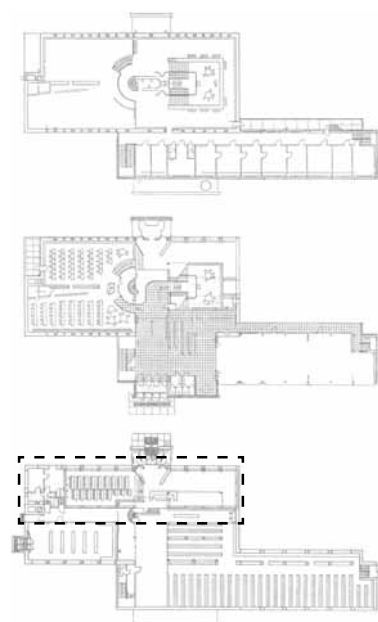
Otros elementos secundarios ayudan a definir los dos grandes niveles mencionados. El primero de ellos es el color de los suelos. Todos los pavimentos son de linóleoum, un material novedoso para la época y utilizado ya por Aalto en el Sanatorio de Paimio. Este material, de fácil mantenimiento, permite revestir los suelos de una forma continua y sin juntas, en consonancia con la persistencia de los lienzos verticales, pintados con cal blanca. La continuidad favorece la idea general de enfatizar el tránsito de los usuarios. Por otro lado, el linóleoum se fabrica en diferentes colores, característica que se utiliza para distinguir las diferentes partes del programa. Así, el color de las zonas de préstamo es marrón, mientras que los pavimentos de las salas de lectura y consulta son de color rojo.

El segundo de los elementos que Aalto utiliza para subdividir el espacio es una gran cortina de lana negra justo en el límite del suelo del nivel superior. La cortina se sostiene sobre una subestructura de varillas metálicas de la misma altura que los estantes perimetrales. Diversas perspectivas de trabajo (104, 106) muestran el interés de Aalto por este elemento, que permite conectar los ámbitos de manera selectiva y gradual. Incluso algunas de las perspectivas muestran una alternativa a las cortinas. Se trata de un cerramiento transparente de suelo a techo, similar al utilizado en los laterales de la escalera de servicio del vestíbulo principal. Este cerramiento mantendría aisladas acústicamente las salas del gran volumen principal sin impedir su conexión visual.

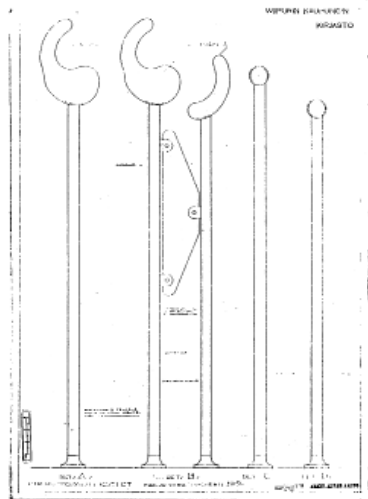
Las cortinas vuelven a ser un verdadero delimitador espacial en la biblioteca infantil. Éstas segregan parcialmente su vestíbulo de las zonas de lectura y préstamo. Las cortinas de lana blanca presentan en su centro un dibujo estampado que bien podría ser del artista Jean Arp.<sup>35</sup> Sin embargo, los dibujos pertenecen a la propia Aino, como parte del diseño del mobiliario del edificio. También en la zona infantil se presta una especial atención al revestimiento de los elementos sustentantes, como es el caso de los pilares que aguantan la zona de libros extranjeros. Unos listones de madera de roble rodean la base de los pilares circulares hasta una altura similar a la que tienen los estantes de libros que rodean las salas infantiles. De esta manera se asegura un contacto cálido y acogedor en todas las superficies.

Ambos tipos de revestimientos avanzan una de las características más importantes de la obra madura de Aalto: el trabajo del espacio a partir de las cualidades formales y materiales de sus límites. Aunque la biblioteca se presenta a través de dos volúmenes ortodoxamente blancos, determinados aspectos de la envolvente exterior y del contorno interior ejemplifican el tipo de operaciones formales y materiales que Aalto producirá en sus edificios posteriores, como el Pabellón finés en París o la Villa Mairea. El interés por la dimensión fenomenológica de las formas arquitectónicas se combina con un tratamiento sutil de sus superficies.

Volviendo a los espacios principales, en su centro se encuentran el mostrador de control y préstamos y tres escaleras concéntricas. La primera y central comunica en vertical todos los niveles y sirve de recorrido privado para los bibliotecarios. De forma concéntrica se sitúan dos escaleras públicas que conectan los niveles de consulta y los de préstamos. Situadas ambas sobre el mismo eje, tienen una naturaleza distinta.

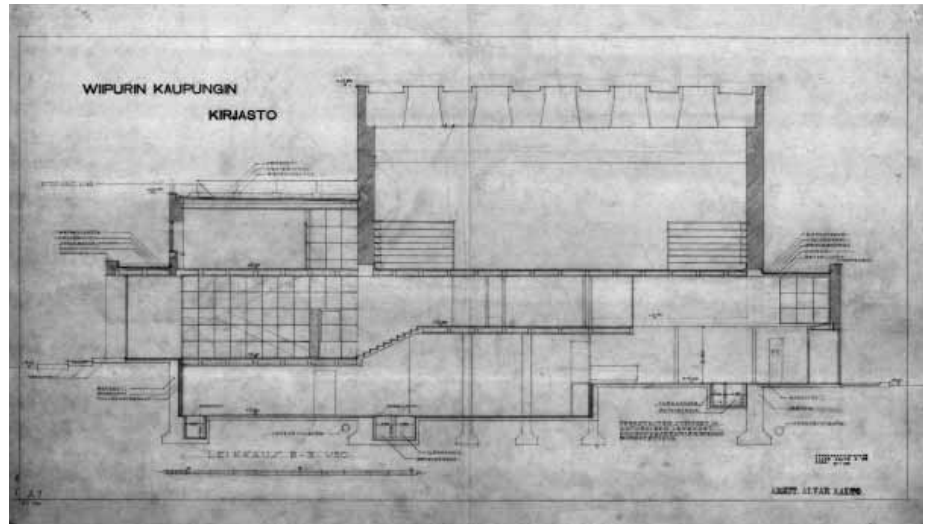


<sup>35</sup> Las formas sinuosas y de amebas de las obras de Aalto y de Jean Arp han propiciado la comparación de estos dos artistas. Pero más allá de lo figurativo, es interesante comprobar cómo la posición de ambos respecto al arte, la naturaleza y el hombre es similar. A este respecto son significativas las afirmaciones de Arp: "No pretendo copiar la naturaleza. No quiero reproducirla. Quiero crear como la planta produce sus frutos... Yo ansiaba hallar un orden diferente, un valor distinto del hombre en la naturaleza." A: IONEL, J. *Jean Arp*. París: Arted editions d'art, 1973.



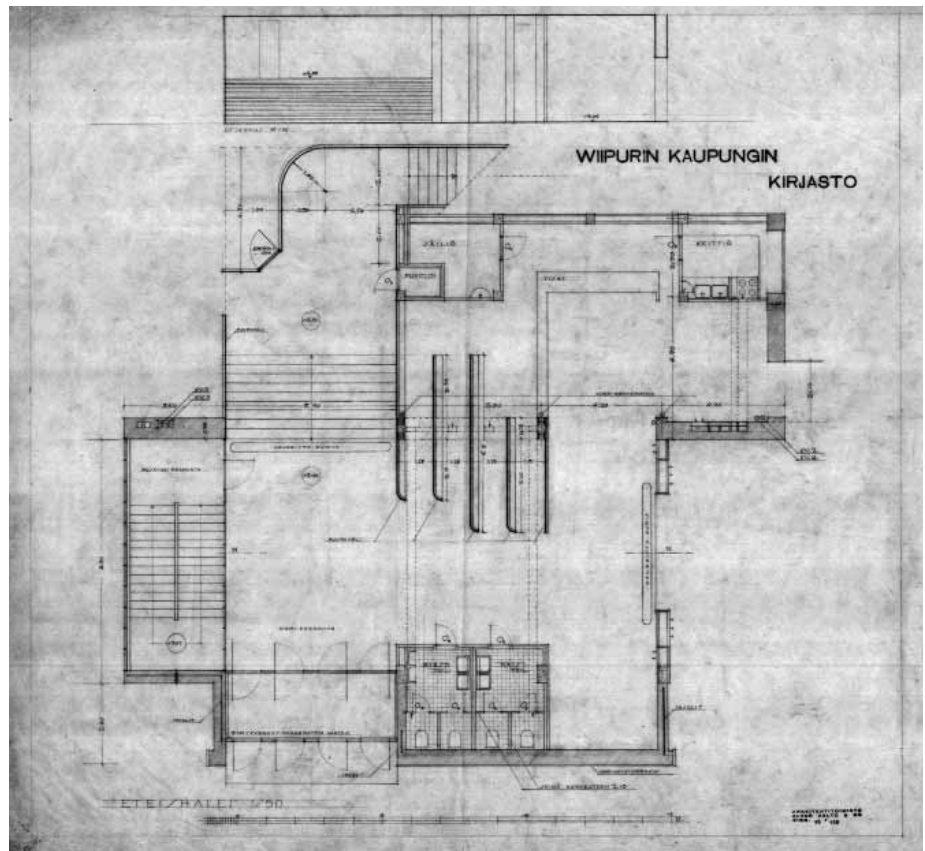
108

108 Detalle de las barandillas de la biblioteca (AAA 43/255/1).



109

109 Sección 1/50 por la zona de los vestíbulos principal e infantil (AAA 43/153).



110

110 Planta 1/50 del vestíbulo principal (AAA 43/138).

Mientras una es semicircular y de un solo tramo, la otra es ortogonal y contiene varios tramos que ocupan parcialmente la zona rehundida de los libros extranjeros. Esta concentración de circulaciones en el centro del volumen principal contrasta con la disposición lineal y en los extremos de las escaleras del volumen secundario. Es probable que esta diferente organización de los recorridos responda a las diferentes proporciones y usos que contienen. El primero tiende a la centralidad mientras el segundo y secundario remite a un espacio direccional.

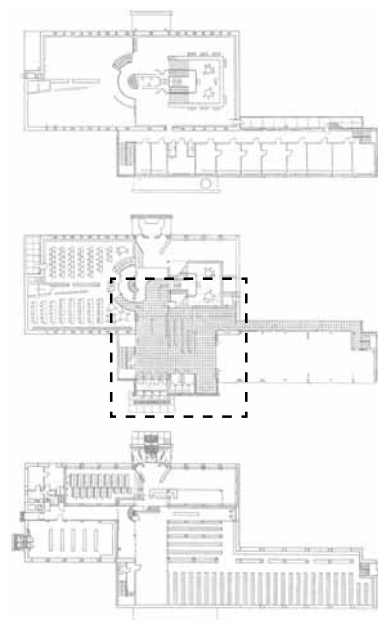
El motivo por el cual el sistema de circulaciones se agrupa en el centro del volumen principal es la clara voluntad de no interferir en los movimientos de los lectores a través de los ámbitos de lectura y consulta. Al mismo tiempo, permite un fácil control de los libros y los usuarios, como en la Biblioteca de Estocolmo. De este modo, no sólo se persigue una determinada experiencia perceptiva y visual, sino que las circulaciones funcionales también juegan un papel de vital importancia. En este sentido, son los espacios de circulación los que determinan la apuesta arquitectónica y canalizan el movimiento de los lectores, al tiempo que separan zonas de carácter diferente.

Podríamos afirmar, entonces, que Aalto utiliza los planos de suelo y techo a modo de delimitadores espaciales. La simple discontinuidad de estos elementos ya provoca la formalización de un ámbito espacial diferenciado que, en cambio, puede establecer diferentes grados de relación visual y física con las zonas contiguas. Una vez organizado topológicamente el espacio, Aalto cuida la solución concreta de continuidad entre cada ámbito. Si en las primeras versiones las secuencias de movimiento no incidían de manera directa en la formalización de los límites espaciales, ahora ocurre lo contrario. Los límites o fronteras entre ámbitos espaciales contiguos se ven alterados por la creación de aquellos mecanismos que nos permiten pasar de una sala a otra. Las escaleras y las barandillas adquieren protagonismo, puesto que la continuidad del espacio queda sujeta a su correcta ubicación y escala. Incluso elementos en apariencia secundarios, como las cortinas o el color de los pavimentos, son sometidos a reflexión y se hacen intervenir de manera decisiva.

Asimismo, existe otra estrategia clave en la formalización de las diferentes relaciones espaciales, se trata del papel importante que juega el vestíbulo general. Éste ordena el descubrimiento del espacio, al tiempo que distribuye el acceso a los distintos ámbitos del programa.

El vestíbulo es una de las partes que más cambios padece con la evolución proyectual. En la propuesta ganadora, se situaba bajo la sala de préstamos y se trataba en realidad de un gran deambulatorio que conectaba la biblioteca infantil, la sala de préstamos y las salas de lectura. Antes, el usuario transitaba por la escalinata exterior y por un pequeño hall que conectaba en vertical las plantas superiores de servicio. En la versión final (109, 110), el conjunto de salas independientes –y tal vez demasiado comprimidas– del concurso ha dado paso a un espacio suma de ámbitos pequeños y específicos dentro de un ambiente más general y amplio. En concreto, se construye a través de tres crujías paralelas convenientemente relacionadas: la primera y central donde se encuentra el acceso; la segunda, formada por los servicios y el guardarropa; y por último la tercera, que prepara al usuario para ingresar en la sala de conferencias.

En la primera crujía se disponen todos los posibles itinerarios. Por un lado, la escalera de servicio que conduce a las planta sótano y primera. Flanqueada por dos planos acristalados, su presencia favorece la conexión visual del vestíbulo con el exterior y convierte al jardín contiguo en un límite más del interior. Por el otro, un núcleo de servicios y los guardarropas acaban de definir este primer ámbito y marcan el ingreso a la sala de conferencias. Por último, frente a las puertas de acceso, una escalera del an-







111



112



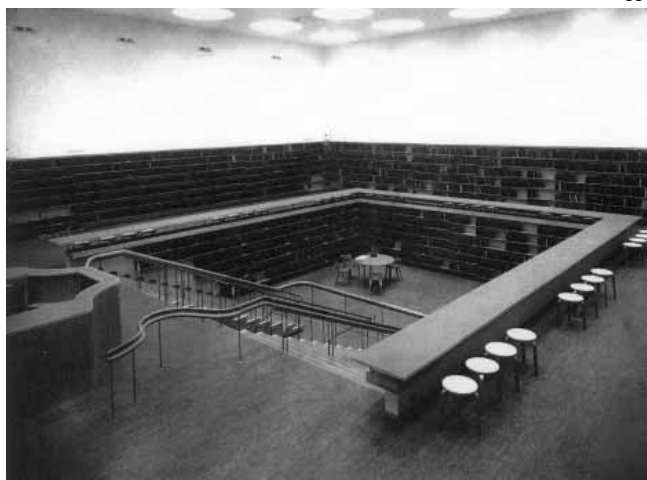
113



114



115



116



cho de la crujía y de un solo tramo conduce al visitante hacia las salas principales de la biblioteca. Esta última escalera conecta la cota del vestíbulo con un rellano previo a las salas de lectura y préstamo. El usuario, tras ascender por la escalera, pasa de un espacio de cuatro metros de altura a uno de dos y carente de cualquier tipo de iluminación natural. En él se presentan dos itinerarios posibles, al modo de las primeras versiones. O bien se avanza frontalmente, o un giro a la izquierda conduce a las salas de lectura por una pequeña rampa semicircular.

En el caso de continuar frontalmente, quizás la opción más natural, el usuario se encuentra con una pared cóncava que le obliga a realizar un giro de noventa grados y encarar una segunda escalera, esta vez mucho más estrecha. El final de esta segunda escalera sitúa al usuario en el centro de la zona rehundida de libros extranjeros, desde donde se percibe en parte la gran sala de préstamos iluminada desde el techo. Un nuevo giro, esta vez de ciento ochenta grados, lo encara con los dos últimos tramos de escalera hacia la cota superior de préstamos, desde donde sí se percibe el volumen general interior. Dicho volumen, iluminado por los grandes lucernarios troncocónicos, evoca el arquetipo del recinto y convierte al recorrido por la biblioteca en un itinerario que une el exterior natural del parque con un exterior evocado arquitectónicamente.

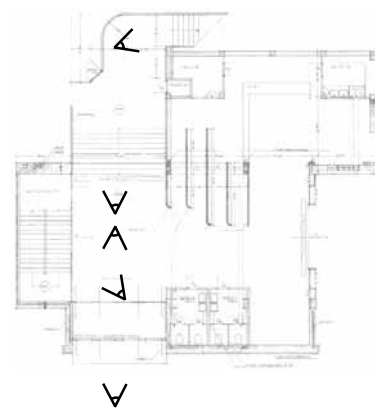
Asimismo, en los últimos tramos del recorrido, un elemento asume la orientación y canalización del movimiento de los usuarios: las barandillas. Compuestas por pasamanos de madera ergonómicamente tallados y ligeros tubos metálicos, casi imperceptibles, las barandillas, a modo de líneas dinámicas, ayudan a definir los trayectos y delimitan las zonas de paso de las de consulta en la zona rehundida de préstamos. Frente a lo estático de las salas principales, que tienden a la centralidad, las barandillas se convierten en guías efectivas en el espacio.

La segunda de las crujías se podía independizar del resto a través de unas puertas correderas. Durante la construcción esta opción se descarta, aunque los paneles deslizantes serán utilizados en obras posteriores tales como la casa-estudio de los Aalto en Helsinki o la Villa Mairea. Otros elementos llaman la atención de este espacio. Se trata de la organización de los paneles de madera que conforman el guardarropa. Se disponen según una diagonal que enfatiza la profundidad espacial y el paso hacia la puerta de la sala de conferencias. Esta disposición diagonal reaparecerá con frecuencia, especialmente en los vestíbulos, como en el Pabellón finés de París (1936-37) o en el Museo de Aalborg (1957-72).

La tercera crujía la forman el bar, el acceso a la sala de conferencias y un pequeño rincón de reposo. La zona del bar está situada junto a la parte posterior del guardarropa. En el centro y en relación con los paneles del guardarropa, se encuentran las puertas correderas<sup>36</sup> que dan paso a la sala de conferencias. Estas puertas permiten que en determinados momentos la sala se sume al vestíbulo y genere un único gran espacio de relación. Finalmente, junto al núcleo de servicios se encuentra un pequeño ámbito con una mesa y dos sillones diseñados por Aalto. Un conjunto de varas de madera y de plantas trepadoras revisten parte de sus límites en una clara alusión al parque exterior. Este pequeño ámbito forma parte del saliente que marca la entrada principal. La única iluminación natural que recibe proviene de una claraboya sobre el mobiliario. Curiosamente, esta claraboya no estaba presente en los primeros dibujos, donde esa función la proporcionaba una ventana lateral con vistas hacia el parque.

Todos estos ámbitos del vestíbulo, los de reposo y los de tránsito, no responden a

<sup>36</sup> El color y la textura de estas puertas recuerdan las cortinas de lana negra de la sala de préstamos. De hecho, ambos elementos se utilizan con la misma finalidad: controlar el grado de apertura y cierre de un espacio y, por tanto, controlar la circulación de las personas.



Secuencia de espacios desde el vestíbulo hasta el núcleo del edificio (sala de préstamos y su mostrador)

**111** Vista de las puertas de acceso principal (AAA 43/004/064).

**112** Puertas del vestíbulo principal. Vista desde el interior (AAA 43/004/159, 1935).

**113** Escalera hacia la zona de despachos, en la planta primera, y hacia los depósitos del semisótano (AAA 43/006/106).

**114** El vestíbulo en obras. Vista hacia la escalera que conduce a las salas de consulta y préstamo (AAA 43/006/104, 1934).

**115** Escaleras hacia la zona rehundida de libros extranjeros (AAA 43/006/134, 1935).

**116** Desencale del recorrido: mostrador central (AAA 43/006/129, 1935).



117



118

117 Vista hacia la sala de conferencias  
(AAA 43/004/110).

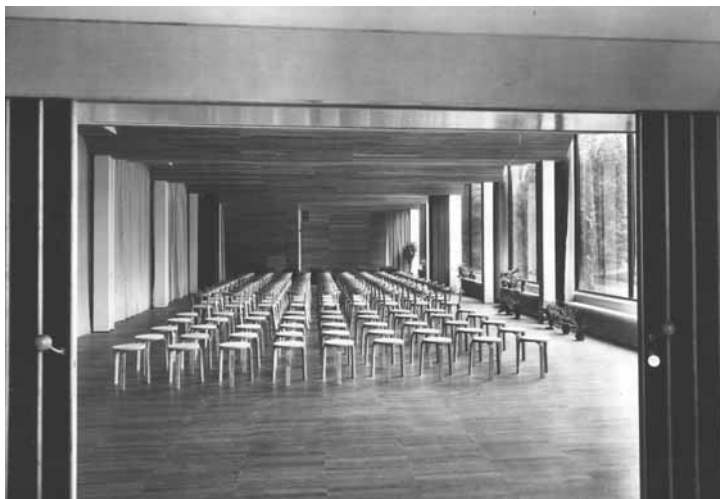
118 Entrada de la sala de conferencias  
(AAA 43/004/109, 1935).

Sala de conferencias

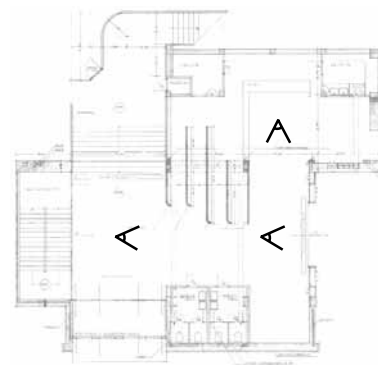
119 AAA 43/004/113.

120 AAA 43/004/115 (1935).

121 Sin numerar.



119



120



121



122

122 Vista del vestíbulo con Aalto, Aino y su colaborador Ervi (1935).

una geometría clara. De hecho, podríamos decir que son fruto de las tensiones y geometrías de las diferentes partes del proyecto. Sus límites se difuminan e implican tanto a los ambientes interiores como a las zonas exteriores próximas; de este modo se alienta la construcción de un espacio continuo aunque episódico y caracterizado por la suma de ambientes. Estos diferentes ambientes consiguen no perder unidad ni coherencia gracias a dos elementos. Por un lado, el pavimento. Aalto utiliza unas piezas cuadradas de granito gris para todo el vestíbulo, excepto para la escalera principal, que se significa con un pavimento de terrazo de color verde. Por otro, el techo se mantiene siempre a la misma cota. Si en las salas principales la cubierta se retranquea para apoyar una subdivisión espacial, aquí refuerza la continuidad de todos los ambientes. De esta manera, el vestíbulo trasciende su rol tradicional de simple distribuidor para convertirse en un lugar en sí mismo, con zonas de circulación pero también de reposo y contemplación.

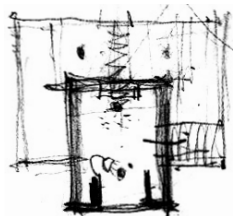
No es casualidad, entonces, que sea precisamente en el vestíbulo donde Aalto, Aino y su colaborador Aarne Ervi queden retratados el día de la inauguración de la biblioteca, en 1935. Esta foto parece resumir lo que ha sido la arquitectura de Aalto hasta el momento: líneas ortogonales, superficies tersas puntuadas por estudiadas fuentes de luz artificial y la presencia de la naturaleza al fondo y como un límite más del espacio. Estas características generales han servido para que la crítica haya considerado a la biblioteca como el reflejo de la superación del Clasicismo Nórdico y la asunción de los códigos modernos de la época. Pero no sólo ocurre esto, durante la evolución del proyecto y los diferentes cambios de emplazamiento, lo que se produce es una modificación en la estructura espacial de sus edificios.

En definitiva, en Viipuri Aalto reconstruye la caja muraria tradicional, aunque no renuncia a la “fluidez” espacial propia de la modernidad. Podemos decir que esta biblioteca es un ejemplo de cómo se puede conseguir una gran diafanidad y variedad en planta y sección a partir de un estricto, casi rígido, sistema compositivo, en el cual el perímetro se convierte en un fuerte delimitador espacial. Además, un estudiado paseo arquitectónico establece las pautas para moverse, descubrir el espacio y relacionar todos los ámbitos exteriores e interiores de la propuesta.

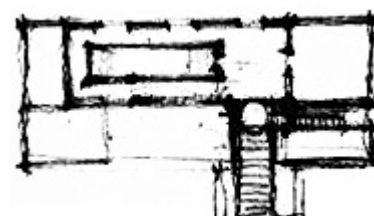
Con la construcción de la Biblioteca de Viipuri, Aalto cierra una etapa dominada tanto por las referencias al Clasicismo Nórdico, como al Movimiento Nacional Romántico. Sin embargo, consolida una serie de invariantes que ya no abandonarán sus obras, con independencia de la escala y del uso.

En concreto, podemos destacar tres estrategias como aquellas que gobernarán más firmemente los encargos futuros: la transformación de los alrededores del edificio para un control total de la percepción y aprehensión de las obras; el entendimiento de la arquitectura como una secuencia narrativa de episodios espaciales con carácter propio y destinados al confort de los usuarios; y la utilización de un sistema de partes o salas independientes como mecanismo para organizar el programa.

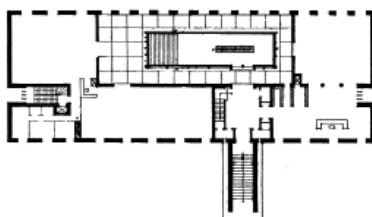
Estos tres aspectos han guiado las diferentes versiones de la biblioteca, en las cuales siempre ha estado presente la voluntad de generar un espacio central dominante y un recorrido procesional hacia él. La disposición de los accesos, el papel de las escaleras y los vestíbulos, y el tratamiento de cada uno de los ámbitos que se recorren hacia el interior completan aquellos temas sobre los que Aalto ha ido insistiendo en cada uno de los esbozos.



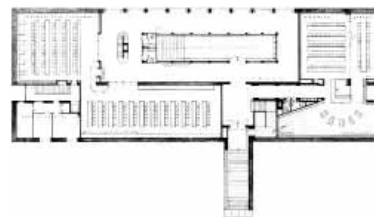
I (Finales de 1926)



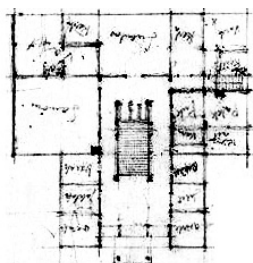
II



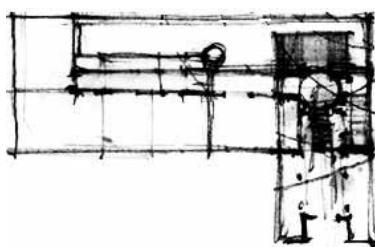
VI (primera versión, 1927)



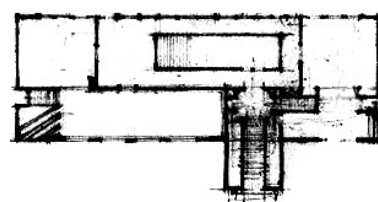
VII (segunda versión, 1928)



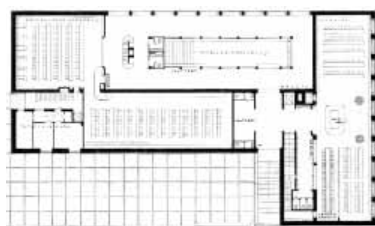
III



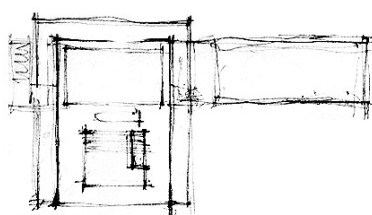
IV



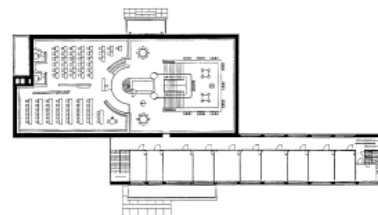
V



VIII (tercera versión, 1929)



IX (cuarta versión, 1931-33)



X (quinta versión y definitiva, 1933-35)





## **CAPÍTULO II**

### **EL PABELLÓN FINÉS PARA LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS (1936-37)**

La estrategia original fue en un principio diseñar la exhibición y posteriormente el pabellón, de manera que ambos fueran inseparables de una idea general. Sin embargo, sólo el pabellón ha sido construido según nuestras directrices. Los principios básicos de la organización general han sido:

- 1.- El tema principal es promover la industria de la madera en toda su expresión material.
- 2.- La obra gruesa se construye en acero y se reviste íntegramente en madera.
- 3.- Las diferentes secciones o áreas temáticas de la exposición van mano a mano con los productos fineses exhibidos, que se entremezclan con fotografías de fondo que exponen aspectos culturales y económicos del país.
- 4.- Las áreas o secciones generales dentro del pabellón se combinan con muestras concretas de la artesanía local, máximo exponente del alto grado de perfección de la cultura material finesa.
- 5.- También se exponen productos mecánicos para prevenir una percepción unilateral del visitante.
- 6.- El viaje que inicia el visitante se centra fundamentalmente en el “paisaje de los mil lagos”.
- 7.- Las diferentes secciones o áreas temáticas se disponen de manera que el visitante pueda realizar tanto una visita rápida como detenerse y profundizar en cada una de ellas.

#### **Alvar Aalto**

*Arkkittehti* 9, 1937





SUOMI PARIISIN MAAILMANNÄYTTIELYSSÄ

Enzyme protivljive šteti osimotomorfogenima i povećavaju održivost klica bilja, tako povećavajući otpornost na osimotičke stresove. Biljke koje imaju veću otpornost na osimotičke stresove imaju veću otpornost na sušu. Biljke koje imaju veću otpornost na osimotičke stresove imaju veću otpornost na sušu. Biljke koje imaju veću otpornost na osimotičke stresove imaju veću otpornost na sušu.

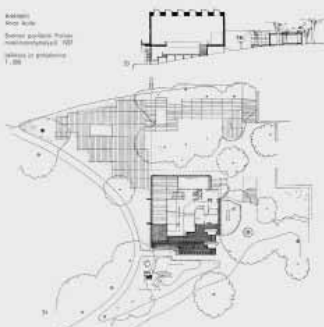
Si altre caratteristiche all'aspetto macroscopico di questi virus sono le loro similitudini strutturali e funzionali con i filopodi. I filopodi sono strutture estese, sottili, ricche di microtubuli, che si estendono dalla membrana plasmatica delle cellule e sono in grado di aderire alle cellule vicine o alle particelle extracellulari. Sono presenti in tutti i tessuti e sono in grado di muoversi e di contrarsi. Sono in grado di aderire alle cellule vicine e di formare giunzioni cellulari. Sono in grado di aderire alle particelle extracellulari e di formare giunzioni cellulari. Sono in grado di aderire alle particelle extracellulari e di formare giunzioni cellulari.

[illegible][illegible]

1. *Agave*  
 2. *Amor*  
 3. *Amor*  
 4. *Amor*  
 5. *Amor*  
 6. *Amor*  
 7. *Amor*  
 8. *Amor*  
 9. *Amor*  
 10. *Amor*  
 11. *Amor*  
 12. *Amor*  
 13. *Amor*  
 14. *Amor*  
 15. *Amor*  
 16. *Amor*  
 17. *Amor*  
 18. *Amor*  
 19. *Amor*  
 20. *Amor*  
 21. *Amor*  
 22. *Amor*  
 23. *Amor*  
 24. *Amor*  
 25. *Amor*  
 26. *Amor*  
 27. *Amor*  
 28. *Amor*  
 29. *Amor*  
 30. *Amor*  
 31. *Amor*  
 32. *Amor*  
 33. *Amor*  
 34. *Amor*  
 35. *Amor*  
 36. *Amor*  
 37. *Amor*  
 38. *Amor*  
 39. *Amor*  
 40. *Amor*  
 41. *Amor*  
 42. *Amor*  
 43. *Amor*  
 44. *Amor*  
 45. *Amor*  
 46. *Amor*  
 47. *Amor*  
 48. *Amor*  
 49. *Amor*  
 50. *Amor*  
 51. *Amor*  
 52. *Amor*  
 53. *Amor*  
 54. *Amor*  
 55. *Amor*  
 56. *Amor*  
 57. *Amor*  
 58. *Amor*  
 59. *Amor*  
 60. *Amor*  
 61. *Amor*  
 62. *Amor*  
 63. *Amor*  
 64. *Amor*  
 65. *Amor*  
 66. *Amor*  
 67. *Amor*  
 68. *Amor*  
 69. *Amor*  
 70. *Amor*  
 71. *Amor*  
 72. *Amor*  
 73. *Amor*  
 74. *Amor*  
 75. *Amor*  
 76. *Amor*  
 77. *Amor*  
 78. *Amor*  
 79. *Amor*  
 80. *Amor*  
 81. *Amor*  
 82. *Amor*  
 83. *Amor*  
 84. *Amor*  
 85. *Amor*  
 86. *Amor*  
 87. *Amor*  
 88. *Amor*  
 89. *Amor*  
 90. *Amor*  
 91. *Amor*  
 92. *Amor*  
 93. *Amor*  
 94. *Amor*  
 95. *Amor*  
 96. *Amor*  
 97. *Amor*  
 98. *Amor*  
 99. *Amor*  
 100. *Amor*

[illegible]

Kõrvaldavaid muutusi, jätteski vaid allaajal  
 jaan jaan kaitseks spetsialistide kaitsele ootavale  
 Kõrvaldavaid muutusi, jätteski vaid allaajal  
 jaan jaan kaitseks spetsialistide kaitsele ootavale  
 Kõrvaldavaid muutusi, jätteski vaid allaajal  
 jaan jaan kaitseks spetsialistide kaitsele ootavale



Alkoholizmus világszerte elterjedt és az új  
alkoholizmusok kialakulása is megfigyelhető.

3. **Učelje razpisnega postopka:** Razpisno obdobje se začne s sprejemom vložitve in konča s sprejemom vložitve za oddajo ponudbe. Vložitve se sprejmejo do vključno 12.000 ur 12. oktobra 2010. Vložitve, ki bodo prejete po tem času, ne bodo sprejete. Vložitve, ki bodo prejete po tem času, ne bodo sprejete. Vložitve, ki bodo prejete po tem času, ne bodo sprejete.

[illegible]

<sup>20</sup> Amestecarea pulberii psihedelice nu poate fi, evident, descrisă și sintetizată într-un tablou tabelar.

[illegible]

Allesamt Studenten sind folgende Nummern und Wohnplätze:  
 1. Student 101, Wohnplatz 101  
 2. Student 102, Wohnplatz 102  
 3. Student 103, Wohnplatz 103  
 4. Student 104, Wohnplatz 104  
 5. Student 105, Wohnplatz 105  
 6. Student 106, Wohnplatz 106  
 7. Student 107, Wohnplatz 107  
 8. Student 108, Wohnplatz 108  
 9. Student 109, Wohnplatz 109  
 10. Student 110, Wohnplatz 110  
 11. Student 111, Wohnplatz 111  
 12. Student 112, Wohnplatz 112  
 13. Student 113, Wohnplatz 113  
 14. Student 114, Wohnplatz 114  
 15. Student 115, Wohnplatz 115  
 16. Student 116, Wohnplatz 116  
 17. Student 117, Wohnplatz 117  
 18. Student 118, Wohnplatz 118  
 19. Student 119, Wohnplatz 119  
 20. Student 120, Wohnplatz 120  
 21. Student 121, Wohnplatz 121  
 22. Student 122, Wohnplatz 122  
 23. Student 123, Wohnplatz 123  
 24. Student 124, Wohnplatz 124  
 25. Student 125, Wohnplatz 125  
 26. Student 126, Wohnplatz 126  
 27. Student 127, Wohnplatz 127  
 28. Student 128, Wohnplatz 128  
 29. Student 129, Wohnplatz 129  
 30. Student 130, Wohnplatz 130  
 31. Student 131, Wohnplatz 131  
 32. Student 132, Wohnplatz 132  
 33. Student 133, Wohnplatz 133  
 34. Student 134, Wohnplatz 134  
 35. Student 135, Wohnplatz 135  
 36. Student 136, Wohnplatz 136  
 37. Student 137, Wohnplatz 137  
 38. Student 138, Wohnplatz 138  
 39. Student 139, Wohnplatz 139  
 40. Student 140, Wohnplatz 140  
 41. Student 141, Wohnplatz 141  
 42. Student 142, Wohnplatz 142  
 43. Student 143, Wohnplatz 143  
 44. Student 144, Wohnplatz 144  
 45. Student 145, Wohnplatz 145  
 46. Student 146, Wohnplatz 146  
 47. Student 147, Wohnplatz 147  
 48. Student 148, Wohnplatz 148  
 49. Student 149, Wohnplatz 149  
 50. Student 150, Wohnplatz 150  
 51. Student 151, Wohnplatz 151  
 52. Student 152, Wohnplatz 152  
 53. Student 153, Wohnplatz 153  
 54. Student 154, Wohnplatz 154  
 55. Student 155, Wohnplatz 155  
 56. Student 156, Wohnplatz 156  
 57. Student 157, Wohnplatz 157  
 58. Student 158, Wohnplatz 158  
 59. Student 159, Wohnplatz 159  
 60. Student 160, Wohnplatz 160  
 61. Student 161, Wohnplatz 161  
 62. Student 162, Wohnplatz 162  
 63. Student 163, Wohnplatz 163  
 64. Student 164, Wohnplatz 164  
 65. Student 165, Wohnplatz 165  
 66. Student 166, Wohnplatz 166  
 67. Student 167, Wohnplatz 167  
 68. Student 168, Wohnplatz 168  
 69. Student 169, Wohnplatz 169  
 70. Student 170, Wohnplatz 170  
 71. Student 171, Wohnplatz 171  
 72. Student 172, Wohnplatz 172  
 73. Student 173, Wohnplatz 173  
 74. Student 174, Wohnplatz 174  
 75. Student 175, Wohnplatz 175  
 76. Student 176, Wohnplatz 176  
 77. Student 177, Wohnplatz 177  
 78. Student 178, Wohnplatz 178  
 79. Student 179, Wohnplatz 179  
 80. Student 180, Wohnplatz 180  
 81. Student 181, Wohnplatz 181  
 82. Student 182, Wohnplatz 182  
 83. Student 183, Wohnplatz 183  
 84. Student 184, Wohnplatz 184  
 85. Student 185, Wohnplatz 185  
 86. Student 186, Wohnplatz 186  
 87. Student 187, Wohnplatz 187  
 88. Student 188, Wohnplatz 188  
 89. Student 189, Wohnplatz 189  
 90. Student 190, Wohnplatz 190  
 91. Student 191, Wohnplatz 191  
 92. Student 192, Wohnplatz 192  
 93. Student 193, Wohnplatz 193  
 94. Student 194, Wohnplatz 194  
 95. Student 195, Wohnplatz 195  
 96. Student 196, Wohnplatz 196  
 97. Student 197, Wohnplatz 197  
 98. Student 198, Wohnplatz 198  
 99. Student 199, Wohnplatz 199  
 100. Student 200, Wohnplatz 200  
 101. Student 201, Wohnplatz 201  
 102. Student 202, Wohnplatz 202  
 103. Student 203, Wohnplatz 203  
 104. Student 204, Wohnplatz 204  
 105. Student 205, Wohnplatz 205  
 106. Student 206, Wohnplatz 206  
 107. Student 207, Wohnplatz 207  
 108. Student 208, Wohnplatz 208  
 109. Student 209, Wohnplatz 209  
 110. Student 210, Wohnplatz 210  
 111. Student 211, Wohnplatz 211  
 112. Student 212, Wohnplatz 212  
 113. Student 213, Wohnplatz 213  
 114. Student 214, Wohnplatz 214  
 115. Student 215, Wohnplatz 215  
 116. Student 216, Wohnplatz 216  
 117. Student 217, Wohnplatz 217  
 118. Student 218, Wohnplatz 218  
 119. Student 219, Wohnplatz 219  
 120. Student 220, Wohnplatz 220  
 121. Student 221, Wohnplatz 221  
 122. Student 222, Wohnplatz 222  
 123. Student 223, Wohnplatz 223  
 124. Student 224, Wohnplatz 224  
 125. Student 225, Wohnplatz 225  
 126. Student 226, Wohnplatz 226  
 127. Student 227, Wohnplatz 227  
 128. Student 228, Wohnplatz 228  
 129. Student 229, Wohnplatz 229  
 130. Student 230, Wohnplatz 230  
 131. Student 231, Wohnplatz 231  
 132. Student 232, Wohnplatz 232  
 133. Student 233, Wohnplatz 233  
 134. Student 234, Wohnplatz 234  
 135. Student 235, Wohnplatz 235  
 136. Student 236, Wohnplatz 236  
 137. Student 237, Wohnplatz 237  
 138. Student 238, Wohnplatz 238  
 139. Student 239, Wohnplatz 239  
 140. Student 240, Wohnplatz 240  
 141. Student 241, Wohnplatz 241  
 142. Student 242, Wohnplatz 242  
 143. Student 243, Wohnplatz 243  
 144. Student 244, Wohnplatz 244  
 145. Student 245, Wohnplatz 245  
 146. Student 246, Wohnplatz 246  
 147. Student 247, Wohnplatz 247  
 148. Student 248, Wohnplatz 248  
 149. Student 249, Wohnplatz 249  
 150. Student 250, Wohnplatz 250  
 151. Student 251, Wohnplatz 251  
 152. Student 252, Wohnplatz 252  
 153. Student 253, Wohnplatz 253  
 154. Student 254, Wohnplatz 254  
 155. Student 255, Wohnplatz 255  
 156. Student 256, Wohnplatz 256  
 157. Student 257, Wohnplatz 257  
 158. Student 258, Wohnplatz 258  
 159. Student 259, Wohnplatz 259  
 160. Student 260, Wohnplatz 260  
 161. Student 261, Wohnplatz 261  
 162. Student 262, Wohnplatz 262  
 163. Student 263, Wohnplatz 263  
 164. Student 264, Wohnplatz 264  
 165. Student 265, Wohnplatz 265  
 166. Student 266, Wohnplatz 266  
 167. Student 267, Wohnplatz 267  
 168. Student 268, Wohnplatz 268  
 169. Student 269, Wohnplatz 269  
 170. Student 270, Wohnplatz 270  
 171. Student 271, Wohnplatz 271  
 172. Student 272, Wohnplatz 272  
 173. Student 273, Wohnplatz 273  
 174. Student 274, Wohnplatz 274  
 175. Student 275, Wohnplatz 275  
 176. Student 276, Wohnplatz 276  
 177. Student 277, Wohnplatz 277  
 178. Student 278, Wohnplatz 278  
 179. Student 279, Wohnplatz 279  
 180. Student 280, Wohnplatz 280  
 181. Student 281, Wohnplatz 281  
 182. Student 282, Wohnplatz 282  
 183. Student 283, Wohnplatz 283  
 184. Student 284, Wohnplatz 284  
 185. Student 285, Wohnplatz 285  
 186. Student 286, Wohnplatz 286  
 187. Student 287, Wohnplatz 287  
 188. Student 288, Wohnplatz 288  
 189. Student 289, Wohnplatz 289  
 190. Student 290, Wohnplatz 290  
 191. Student 291, Wohnplatz 291  
 192. Student 292, Wohnplatz 292  
 193. Student 293, Wohnplatz 293  
 194. Student 294, Wohnplatz 294  
 195. Student 295, Wohnplatz 295  
 196. Student 296, Wohnplatz 296  
 197. Student 297, Wohnplatz 297  
 198. Student 298, Wohnplatz 298  
 199. Student 299, Wohnplatz 299  
 200. Student

A black and white photograph showing a row of several chairs in a waiting area, likely a hospital or clinic. The chairs are arranged in a line, and the background is slightly blurred.

On the left, there is a description of the person's position in the company and the person's name. On the right, there is a description of the person's position in the company and the person's name.

From members, one of the officials mentioned in the conference is the saying of "This is the second time I've been here, the first time I've been here being the first time I've been here."



40 *A. Thomas and J. W. Brown*



142



1000



ausstellungs-  
Raum (Kunst)



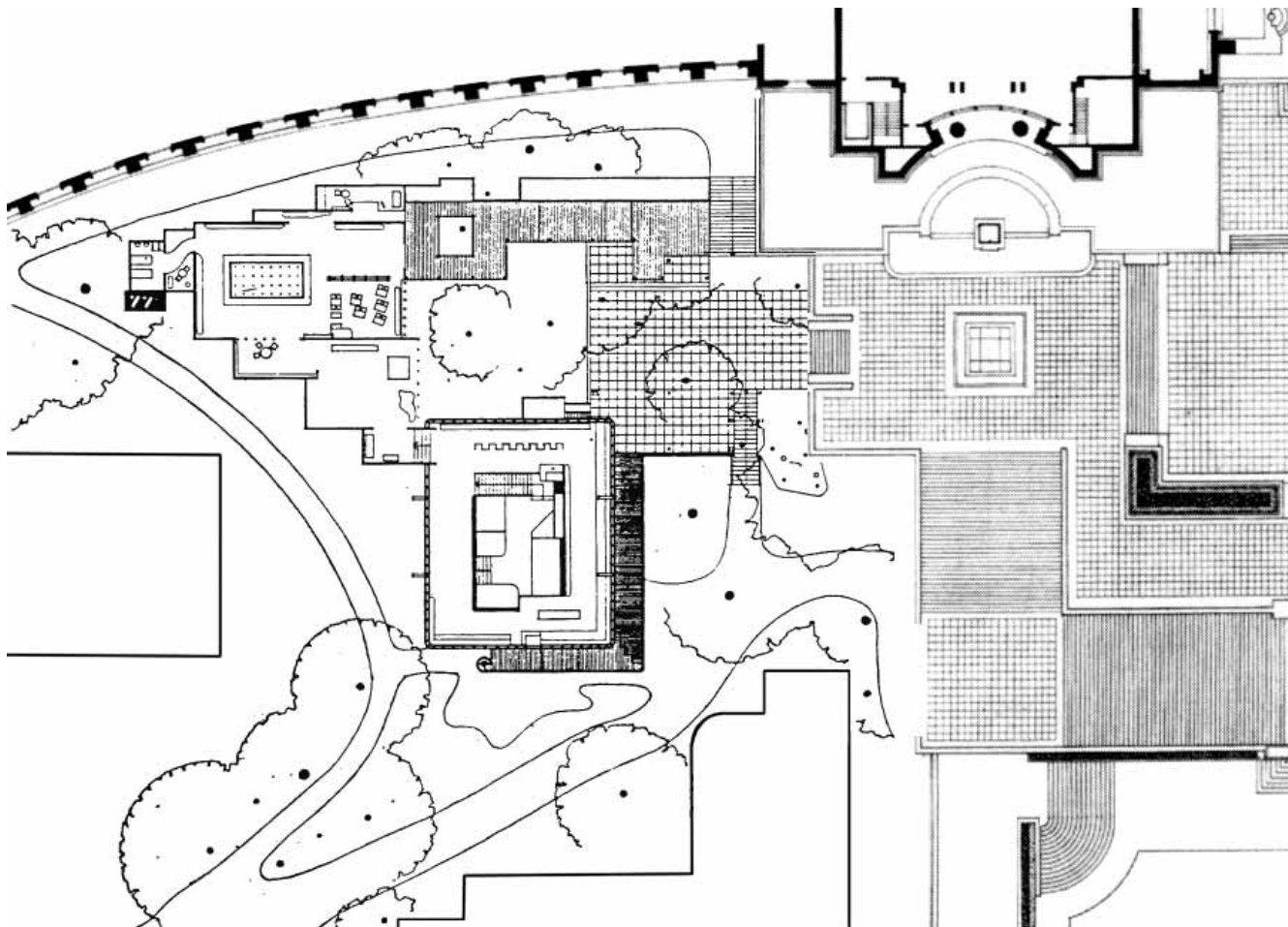
ausstellungs-  
Raum (Kunst)



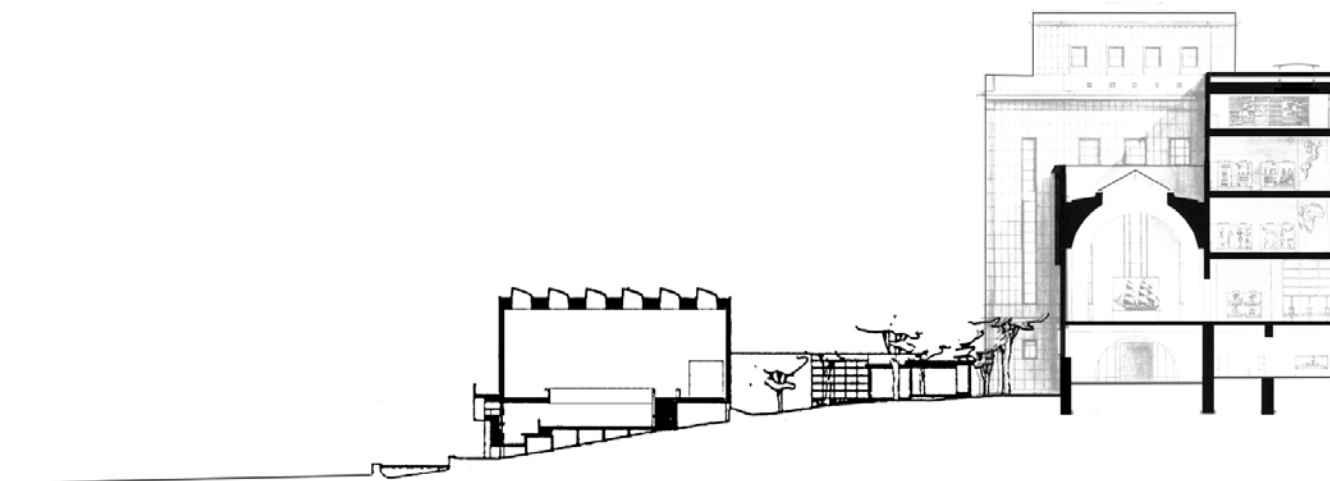
<sup>6</sup> We have been a signatory of several petitions to the House committee, and of the 2006 amendment to the constitution, both in 2006.

[illegible]

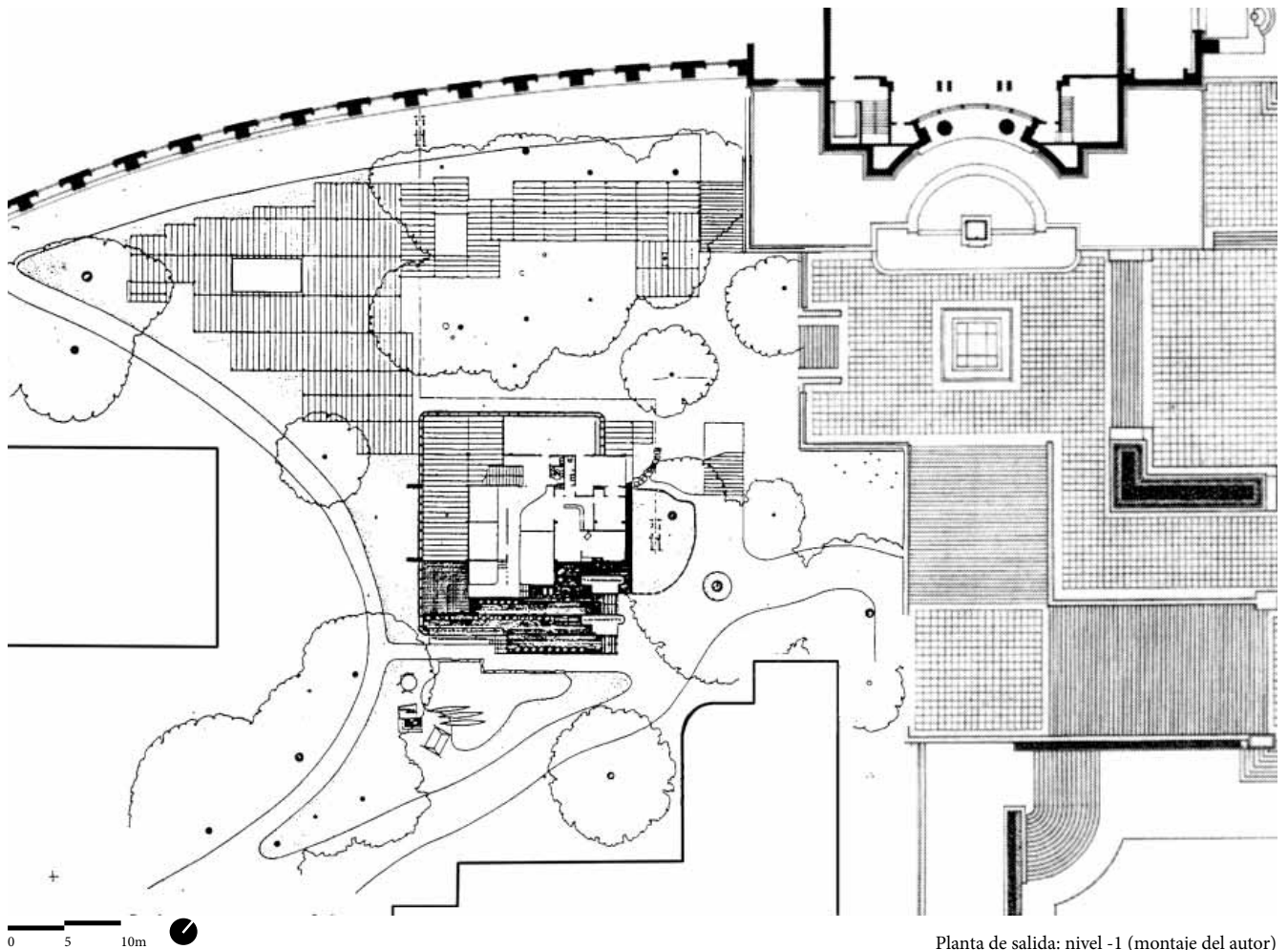
144



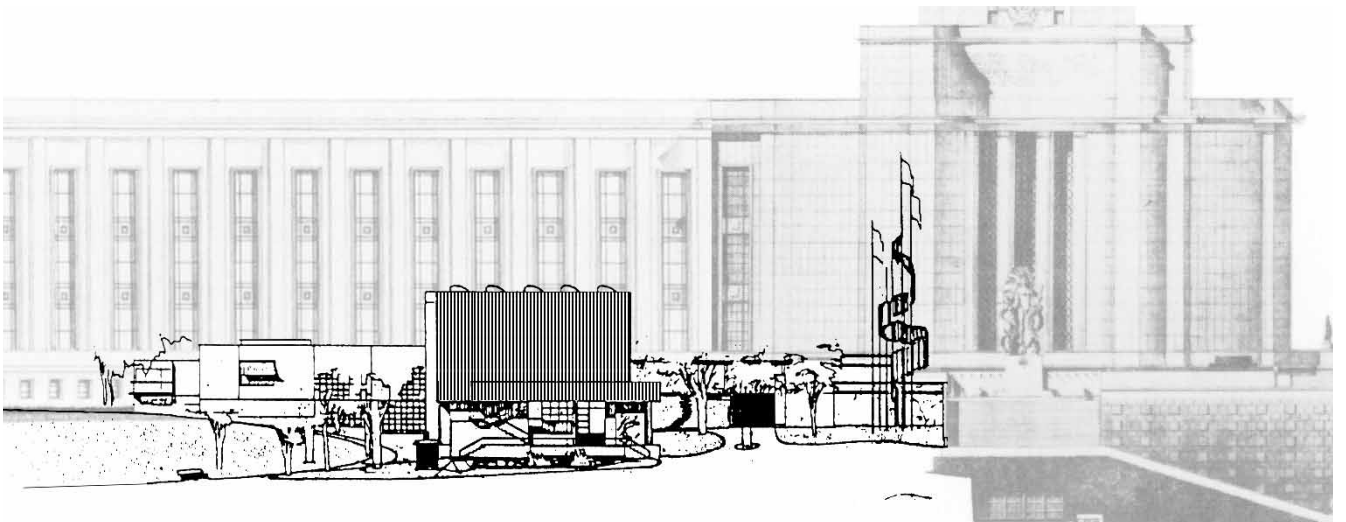
Planta de acceso: nivel 0 (montaje del autor)



Sección transversal por la sala principal (montaje del autor)



Planta de salida: nivel -1 (montaje del autor)



Alzado sureste (montaje del autor)

*Se ha olvidado al hombre y, sin embargo,  
la verdadera arquitectura sólo está allí  
donde el hombre constituye el centro.  
Tanto su comedia, como su tragedia.*

“A modo de artículo”, 1958

**Alvar Aalto**

*Durante la década de los veinte, Alvar Aalto experimenta un éxito profesional destacable. Tanto en Jyväskylä, donde abre despacho en 1923, como en Turku, donde se traslada con su mujer Aino en 1927, gana numerosos concursos. Además, los proyectos de Viipuri y de Paimio se prolongan varios años y proporcionan una cierta estabilidad económica. Sin embargo, esta estabilidad se interrumpe en 1933, cuando se mudan a Helsinki para visitar con mayor facilidad las obras de Viipuri. Durante esta época, Aalto y Aino se presentan a numerosos concursos que acabaran perdiendo, como la ampliación de la Universidad de Helsinki (1931), el Hospital central de Zagreb (1931), el Estadio de Helsinki (1933) o la Estación de ferrocarril de Tampere (1934). Pese a la difusión internacional de las primeras obras y de algunos diseños de mobiliario, la situación comienza a ser crítica.*

*No obstante, un hecho biográfico salvará la situación profesional. En 1935, Nils-Gustav Hahl propicia el contacto con el matrimonio Gullichsen, herederos de un gran imperio empresarial. La joven pareja ha sido educada en los círculos liberales de Helsinki y profesan un gran interés por el arte y la cultura. Del encuentro nace, casi inmediatamente, la compañía Artek, cuyo objetivo es la fabricación y comercialización de los diseños de muebles y tejidos de los Aalto. Esta relación profesional da paso a una relación de amistad y de mecenazgo que se traduce en numerosos encargos. Entre ellos, las ciudades industriales de Varkaus (1936) y Karhula (1937) o el Plan director de Sunila (1936). El encargo más importante, sin embargo, es la casa de los Gullichsen en Noormarkku, la Villa Mäirea (1938-40).*

*Gracias a esta situación más propicia, Alvar y Aino Aalto deciden presentarse al concurso para la construcción del Pabellón de Finlandia en la Exposición Internacional de París de 1937. El entusiasmo por ganar el concurso les lleva a trabajar a la vez en dos propuestas. En los pocos meses que pasan entre el anuncio y la entrega de propuestas, a principios de 1936, el despacho dedica grandes esfuerzos y Aalto se desplaza a París para visitar el solar. Si bien no es la primera vez que se presentan a un concurso fuera de Finlandia, si será el primero que consigan construir. Dicha construcción exportará de manera literal la arquitectura de Aalto fuera de las fronteras finesas, que ya habían sido traspasadas con las numerosas publicaciones dedicadas a obras como el periódico Turun Sanomat, el Sanatorio de Paimio o la Biblioteca de Viipuri.*

*El pabellón condensa todas aquellas estrategias que estaban presentes en la biblioteca. De este modo, el espacio aaltiano, muy vinculado al movimiento y a la capacidad visual y táctil del usuario, ya tiene sus propios dispositivos cuando se presentan al concurso. La finalidad del encargo, mostrar unos objetos y recorrer un espacio expositivo, parece la idónea para consolidar todos aquellos mecanismos de aproximación, acceso y recorrido ya mencionados. Aunque la crítica ha otorgado un papel secundario a esta obra, muy próxima en el tiempo a las más difundidas, el Pabellón de Nueva York (1938-39) y la Villa Mäirea (1938-40), su estudio es de vital importancia para entender la arquitectura de Alvar Aalto.*

## ALVAR AALTO Y LOS PABELLONES EXPOSITIVOS

La relación de Aalto con este tipo de edificios no es nueva. Comenzando por su proyecto de final de carrera, un pabellón para la Feria de Muestras de Helsinki (1921), el arquitecto participa en varias ferias y proyecta diversos pabellones para la Primera Feria de Muestras de Helsinki (1921), la Segunda Feria de Muestras de Finlandia (Tampere, 1922), la Exposición conmemorativa del 7º centenario de Turku (1929) y la Feria de Helsinki (1934). La relación con esta tipología no acaba en París y dos años después gana el concurso para el Pabellón de Finlandia en la Exposición Universal de Nueva York (1939). Diversas actuaciones más modestas, como el pabellón para la empresa Artek (Hedemora, 1946) o el de la Bienal de Venecia (1956), completan sus experiencias en este campo.

Este tipo de construcciones suelen plantearse a partir de programas “abiertos” y bajo circunstancias particulares: se trata de edificios efímeros, donde no es importante ni la durabilidad ni los condicionantes del uso cotidiano, sino la capacidad para mostrar una serie de objetos y generar los itinerarios pertinentes que los relacionen durante la visita. Espacio y recorrido, cultura y arquitectura, se asocian así de manera que la construcción pueda representar a un país o a una determinada empresa.

Desde los primeros pabellones, Aalto recurre a determinados principios organizativos que cristalizan en la década de los treinta. Dos de ellos están especialmente presentes en París y gobernarán gran parte de la evolución de las diferentes propuestas. El primer principio entronca con el arquetipo del recinto como vehículo para generar un lugar propio, descubierto, en torno al cual disponer los principales ámbitos. Los proyectos para la Feria de Muestras de Helsinki o la Segunda Feria de Muestras de Finlandia parten de esta formalización espacial a través de las referencias directas al *cortile*, en el primer caso, y a los *höfe* de las granjas nórdicas, en el segundo. El segundo atañe al programa y a su organización según una dualidad que afecta a la forma construida. En palabras de Andres Duany, “la composición se desarrolla a través de un espacio público destacado y un objeto público memorable, elementos que forman parte de los componentes tipológicos de la edificación cívica desde el templo y el *temenos* heleno”.<sup>1</sup>

En el caso de la Exposición de París de 1937, el programa está dividido en cuatro apartados: “obras sociales y manifestaciones culturales”, “urbanismo y arquitectura”, “artesanía –cerámica, tejido, etc.– y mobiliario” y “industria”. Además de los objetos y paneles que estos apartados requieren, Aalto recibe otro encargo. El presidente de la Asociación Finesa de Diseñadores, Rönneholm Hani, sugiere a Aalto y a la recién inaugurada empresa Artek que expongan algunas de las piezas que están produciendo desde 1935. Por otro lado, en 1936, la fábrica de vidrio de Karhula convoca un concurso para el diseño de varios objetos de vidrio que también deberán exponerse en París. Aalto se presenta con tres diseños bajo el lema “*Eskimoerindens skinnbuxa*” (*El pantalón de la mujer esquimal*) y gana el concurso. La serie de jarrones de vidrio pasa a formar parte de la colección de objetos a exponer.

La exposición, que tiene por lema “*Arts et Techniques dans la vie Moderne*”, es la séptima que se realiza en París. Desde 1934, la prensa otorga una gran importancia al evento y a las obras que se están llevando a cabo para la ocasión: un nuevo Palacio de Chaillot –sobre los cimientos del de 1878– y la remodelación y rediseño de todos los jardines de Trocadéro. Los organizadores pretenden expresar la creciente preocupación acerca del desarrollo de una nueva sociedad que atenta contra el “buen gusto” de la época.



01

1 DUANY, Andres. 'Principles in the Architecture of Alvar Aalto'. *The Harvard Architecture Review*, 1986, núm. 5.



02



03

02 Foto general del recinto ferial (1937).

03 Maqueta de los jardines de Trocadéro.

04 1930: vista del solar antes de las Exposición Universal. Al fondo, como telón de fondo, el Museo de Trocadéro (AAA 68/006/002).



04



## EL LUGAR

Aalto visita la “Ciudad de la Luz” por primera vez en verano de 1928, después varias semanas de viaje por Dinamarca y Holanda gracias a una beca Kordelin obtenida el verano anterior. Tras ese viaje, en el que no puede reunirse con Le Corbusier pero sí visitar algunas de sus obras, no volverá a visitar Francia hasta 1936, cuando se convoca el concurso para la designación del pabellón que tendrá que representar a Finlandia en París.<sup>2</sup>

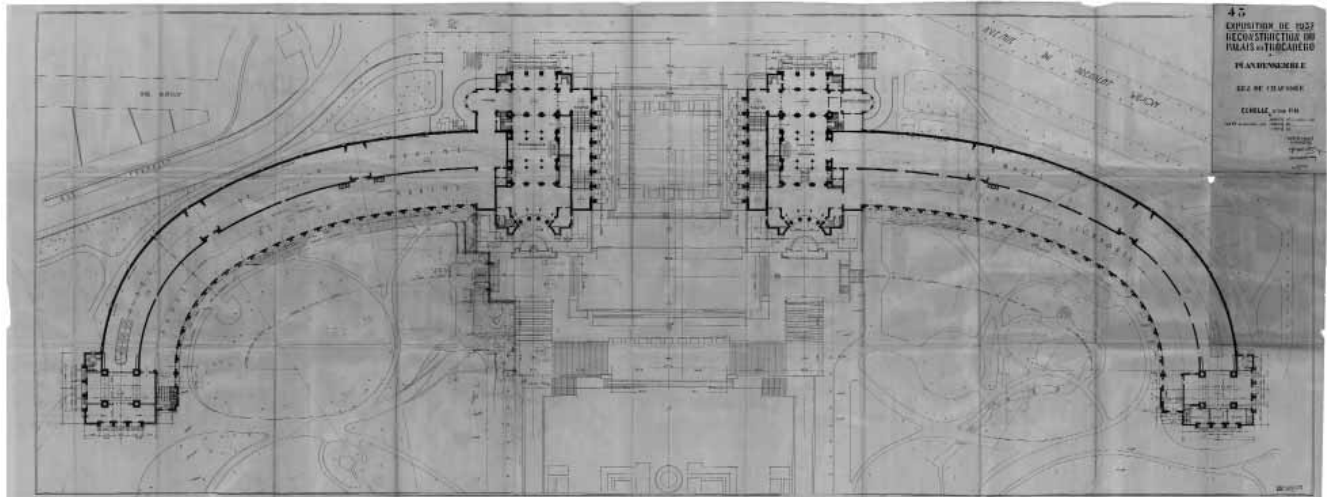
La estructura organizativa del recinto ferial es básicamente la misma que en la exposición de 1900. La Torre Eiffel marca el punto medio de la extensión que ocupan los cuarenta y cinco pabellones invitados. El recinto se extiende en dirección norte y sur desde la Torre Eiffel hasta el Palacio de Chaillot –Museo de Trocadéro–, y en dirección perpendicular desde el puente de Grenelle hasta el puente Alexandre III. La zona de los pabellones internacionales queda fijada en la orilla norte del río, frente al palacio. Se trata de una zona de jardines diseñados para la ocasión, con una pendiente considerable hacia el río y abundante presencia de pinos.

Finlandia es en estos momentos aún un país joven –independiente sólo desde 1917. Aunque ya ha participado en las exposiciones de 1889 y 1900 de París, y en la de Amberes de 1930, la organización decide otorgarle un solar pequeño y complicado en los jardines de Trocadéro. En concreto, a los pies del Palacio Chaillot, junto a su ala oeste, en contacto directo con la plataforma central de acceso al sector de los pabellones internacionales. Un conjunto de escalinatas continúan esta plataforma hacia la Avenida de las Fuentes, principal vía de organización de la exposición. Al final de la avenida se encuentra la Torre Eiffel, al otro lado del Sena. La contundente presencia física del Palacio Chaillot, con una altura de veinte metros, actúa de telón de fondo del futuro pabellón y puede llegar a eclipsar su presencia. La formalización final de la propuesta se podrá entender, en parte, como respuesta a esta preexistencia.

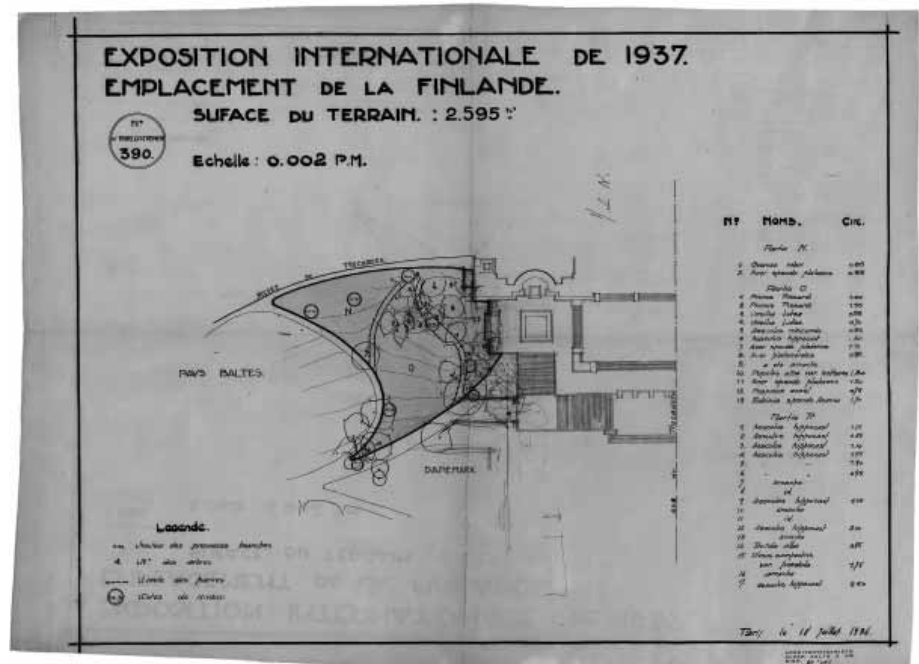
El solar está orientado a sureste y tiene una superficie de 2.545 metros cuadrados. Con un perímetro aproximadamente triangular, tiene un desnivel de siete metros entre los extremos norte y sur. El sesenta por ciento de su superficie está ocupada por pinos, que están sometidos a una estricta normativa de conservación y que, por tanto, se tendrán que incorporar al proyecto.

Al sur del solar se encuentra el Pabellón de Dinamarca y al oeste el de Checoslovaquia. Entre ellos existen una serie de sinuosos y pintorescos caminos que los separan y hacen posible el acceso a las diferentes edificaciones. El camino entre los pabellones de Dinamarca y Finlandia es de ese tipo. Su trazado conecta los solares de ambos con las escaleras que dan acceso a la plataforma central del Palacio Chaillot. Este camino será importante puesto que el itinerario de ingreso al pabellón finés partirá de él en algunas propuestas previas.

<sup>2</sup> Para profundizar en el viaje de Aalto por Europa durante el verano de 1928, consultar: GARCÍA ESCUDERO, Daniel. ‘París 1928: el viaje de Alvar y Aino Aalto’. A: QUETGLAS, Josep (ed.). *Massilia* 2011. París: Imbernon, 2011.



05



06

05 AAA 68/282.

06 AAA 68/283.

07 Situación general del solar del pabellón en el recinto de la feria.

## EVOLUCIÓN DEL PROYECTO

En abril de 1936 se anuncia oficialmente el concurso, al que se presentan treinta equipos. La composición del jurado, Martti Välikangas, Yrjö Lindegren y Erik Bryggman,<sup>3</sup> amigos y compañeros de Aalto, seguramente anima a la pareja a inscribirse. Estas buenas condiciones de inicio hacen que Aalto viaje a París a conocer el solar en marzo de 1936, un mes antes de que se anuncie el concurso.

La entrega es el 8 de junio. Para esa fecha se han desarrollado dos propuestas que acaban obteniendo el primer y segundo premio. El primer premio se presenta bajo el lema “Le Bois est en Marche”, con Alvar y Aino Aalto como arquitectos y Aarne Ervi y Viljo Revell como colaboradores. El segundo, “Tsit Tsit Pum”, con el Estudio de Arquitectura Aalto como autor y los mismos colaboradores.

Una vez hecho público el resultado, ese mismo junio, Alvar y Aino planifican el segundo viaje a París. El viaje se lleva a cabo en julio, y sirve para conseguir los planos definitivos, tanto del solar como del sector de los pabellones extranjeros. A la vuelta, en agosto, se comienza a desarrollar el primer premio. Al final de mes ya están preparadas diez láminas, a escala 1/100, con las plantas, alzados y secciones que servirán de base para el “proyecto constructivo”.

En el periodo que va desde septiembre de 1936 hasta principios del año siguiente, se concreta el “proyecto constructivo”, que contiene un total de ciento seis planos, desde plantas parciales a 1/100, hasta detalles a escala 1/1 de luminarias y zonas interiores. Todas estas láminas, numeradas y firmadas por el propio Aalto, constituyen los planos que se utilizarán para la construcción del pabellón, de manera que se deja poco margen a la improvisación durante las obras.

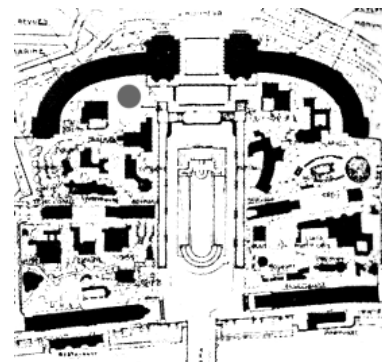
A lo largo de los dos primeros meses de 1937, Aalto y el personal que colabora participan en la preparación del material que se exhibirá en el pabellón: abundante documentación fotográfica y diversas piezas de mobiliario y decoración de Artek. Los autores del material gráfico son los fotógrafos Eino Makkinen, Fred Runeberg, Heiki Aho y Hainrich Iffland. El motivo de las fotografías son el paisaje finés, sobre todo sus lagos, y retratos a escala real de obreros y artesanos fineses trabajando la madera, el producto más importante y representativo de Finlandia.

En marzo de 1937, Aalto y su equipo viajan a París para comenzar los trabajos de montaje de la estructura, que se alargarán hasta la segunda semana de mayo. Imágenes aéreas del conjunto del sector de los pabellones extranjeros, tomadas la tercera semana de mayo, muestran el pabellón construido en su totalidad, quizás pendiente de los últimos retoques en el interior. Finalmente, el 24 de mayo de 1937 se inaugura la Exposición Internacional de París. La exposición se mantiene hasta noviembre de ese mismo año, fecha en la cual comienzan las labores de desmontaje.

### El plano de emplazamiento

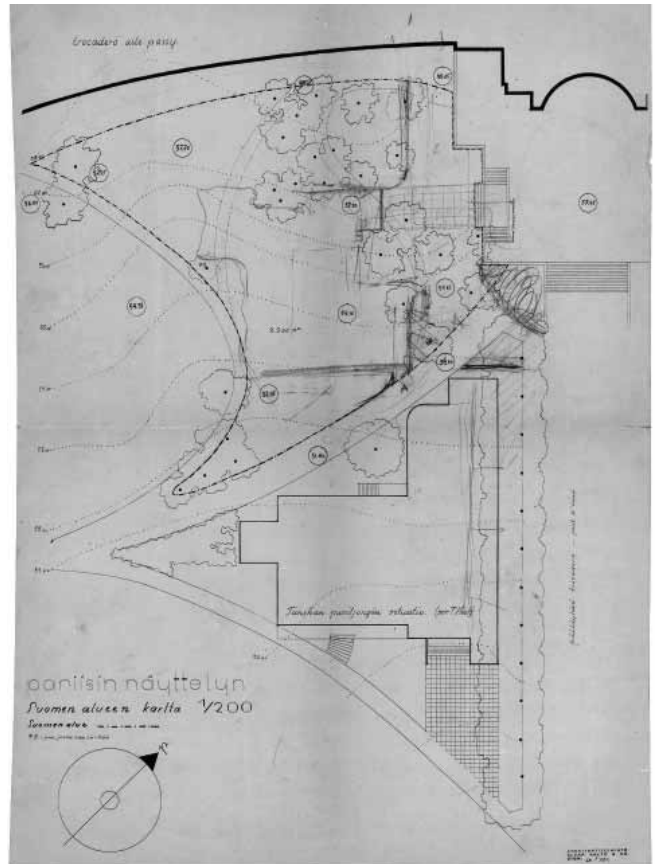
Al igual que en Viipuri, Aalto deberá proyectar el edificio en relación con un frondoso parque. En los dos casos esta premisa le viene impuesta, aunque en ambos casos se convierte en un ingrediente fundamental de la propuesta. De hecho, la predilección por los enclaves naturales o poco urbanos facilita el encaje del pabellón en el complicado solar, de perímetro irregular y de acentuada topografía.

De entre toda la documentación que se ha conservado de esta obra, existen tres pla-

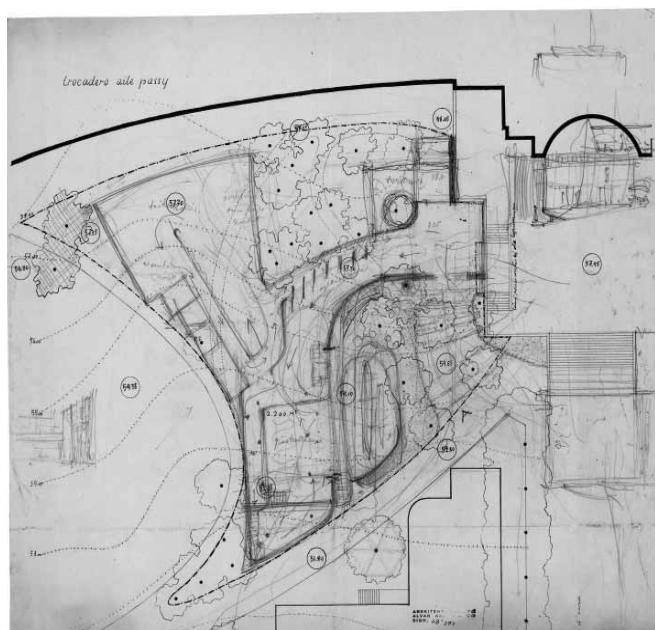


07

<sup>3</sup> Arquitecto finés con el que Aalto mantiene una estrecha amistad durante los años de estancia en Turku. Fruto de esta relación, proyectan y construyen los edificios para la Exposición conmemorativa del 7º centenario de Turku, en 1929.



08



09

08 AAA 68/284.

09 Segundo premio: primeros tanteos sobre el plano de emplazamiento (AAA 68/287).

nos de emplazamiento (05, 06, 08). Probablemente forman parte de la documentación que se entrega a los arquitectos inscritos en el concurso. Dos de los planos corresponden al solar, mientras que el tercero recoge toda el área de los pabellones internacionales. Parte de los croquis que consideramos el inicio del proceso de proyecto<sup>4</sup> están realizados en papel vegetal sobre uno de ellos, el plano AAA 68/284 (08). A escala 1/200, en él se muestran las cotas de nivel, la posición de los árboles existentes y el perfil tanto del Pabellón de Dinamarca como del Palacio Chaillot. Curiosamente, en los análisis clásicos del pabellón se ha obviado tanto la presencia del palacio como la ubicación concreta del solar. La resolución de la sala principal, una referencia directa del proyecto para Viipuri, ha distraído la atención sobre otros aspectos fundamentales para entender la implantación y la formulación volumétrica.

En sucesivos dibujos se observan diversas correcciones sobre el plano AAA 68/284 (08). Algunos elementos del solar, como las escaleras que conectan la cota del terreno con la plataforma central del palacio, se corrigen y modifican. Es más que probable que el segundo viaje de Aalto a París, en julio de 1936, le sirva para actualizar la información original que le ha proporcionado la organización y contrastarla con la realidad.

Dicho plano es básico para entender la ubicación final de la propuesta. Si atendemos a la normativa que prohíbe la tala de los árboles existentes, la zona de ocupación del edificio queda prefijada en la franja oeste del solar, junto al Pabellón de Checoslovaquia. Por otro lado, la situación del solar dentro del área general de los pabellones internacionales condiciona bastante la manera de acceder al pabellón. Dicho acceso está claramente marcado por la plataforma en el eje del Palacio Chaillot, aunque con la posibilidad de un recorrido secundario a través del camino entre el solar finés y el danés. A lo largo de los diversos planteamientos del proyecto, Aalto dudará sobre el itinerario de aproximación más adecuado y propondrá diversas alternativas. De hecho, este aspecto condicionará la organización volumétrica de la propuesta, que tiene que mostrar una entrada clara y directa para los visitantes.

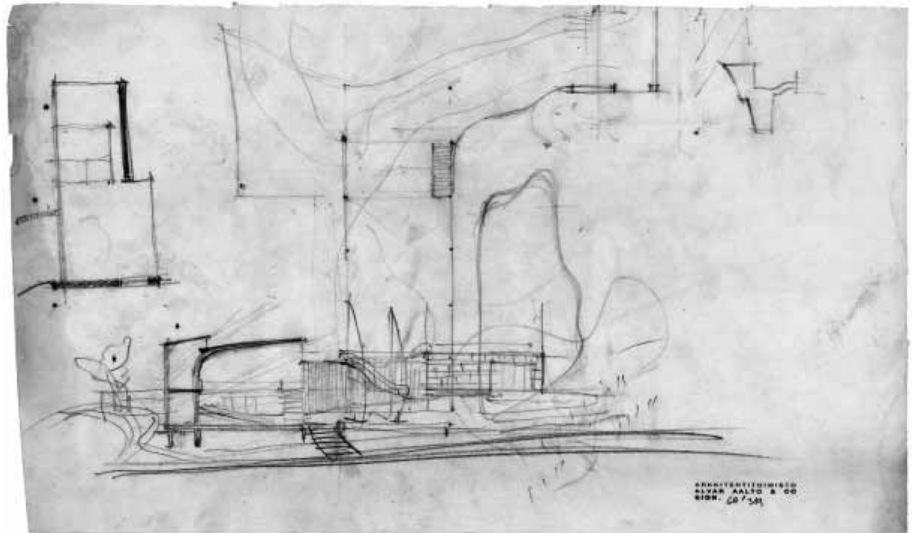
### Segundo premio. “Tsit Tsit Pum”

En el conjunto del material gráfico existente se distinguen dos vías de desarrollo –en ocasiones intercaladas o superpuestas– que desembocarán en los paneles presentados en junio de 1936 y que obtuvieron sendos premios. Como es lógico, estas vías de desarrollo no son ni lineales ni constantes, más bien están llenas de giros y arrepentimientos. Aún así, la primera deducción que se obtiene del análisis de esta documentación es que los dos premios siguen caminos paralelos durante el proceso de proyecto, como indican algunas soluciones formales similares y diversas estrategias compartidas.<sup>5</sup>

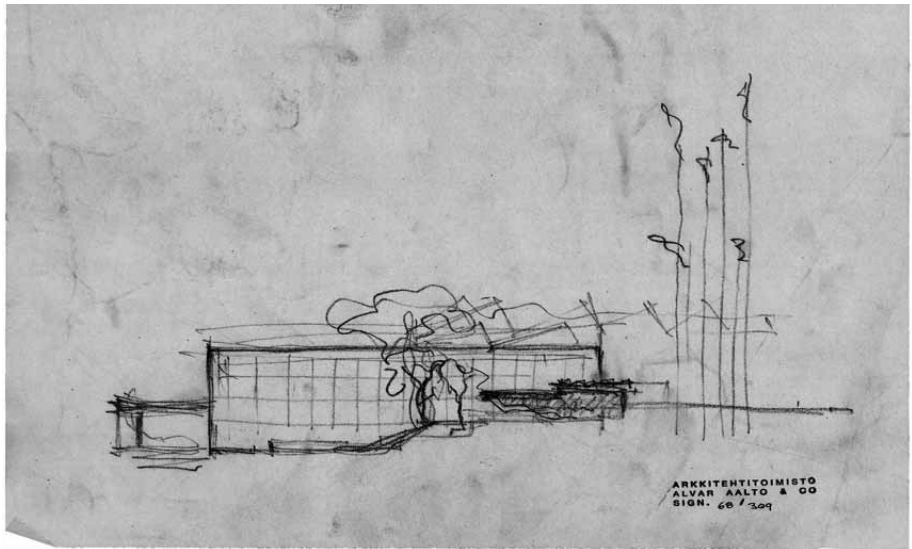
Un conjunto de doce dibujos conforman las aproximaciones previas a los planos definitivos presentados bajo el lema “Tsit Tsit Pum”. Los rasgos formales que los agrupan son: la unificación de la mayor parte del volumen del pabellón bajo una sola y gran cubierta plana; la organización de la planta en tres alas que forman una “Y”; por último, la construcción de la fachada este a partir de un gran muro cortina transparente, en contraposición a la opacidad de las fachadas que dan frente al Pabellón de Checoslovaquia. Los primeros croquis, realizados sobre AAA 68/284, ya inciden en estos rasgos (09, 10, 11).

4 La serie ordenada es: AAA 68/284, 68/314, 68/287, 68/299, 68/319, 68/309, 68/311, 68/304, 68/307, 68/298, 68/313, 68/324, 68/292, 68/135 y 68/288.

5 Hasta ahora estos dos proyectos sólo se han analizado partiendo de las propuestas presentadas, bastante alejadas formalmente. Al ampliar el foco del análisis e intentar reproducir su desarrollo, los dos premios se acercan y en ocasiones se solapan, lo que muestra la conexión entre ambos.



10



11

10 Sección transversal por las salas de exposición (AAA 68/319).

11 Tanteo del alzado principal -noreste- (AAA 68/309).

La menor de las tres alas, de una sola planta y perpendicular a la plataforma central del Palacio Chaillot, contiene el vestíbulo de entrada y un pasillo de conexión con las salas de exposición. Éstas se ubican en las otras dos alas y a doble altura. Su iluminación se realiza a través de la fachada este, completamente acristalada y en contacto directo con las zonas exteriores no construidas. Un gran lucernario corrido en la fachada opuesta completa la iluminación natural de estos ámbitos. Por último, la caracterización del espacio interior se completa a través de una cubierta soportada por grandes vigas de madera que se arquean convirtiéndose también en soportes verticales. La sección así planteada recuerda al Pabellón de la Exposición Nacional en Helsinki, proyectado dos años antes.

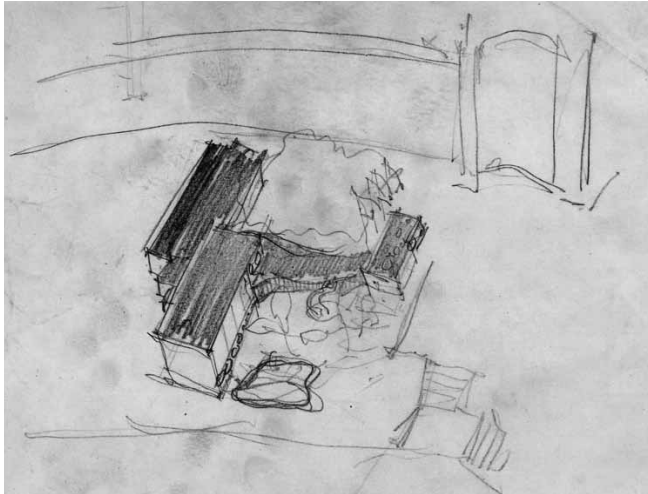
El espacio exterior está ocupado por un lago artificial colocado según la línea de máxima pendiente del solar. Junto al lago se dispone un acceso escalonado acorde con la topografía. Este acceso conduce al visitante desde la zona inferior del solar hasta el acceso al pabellón, a una cota próxima a la plataforma del palacio. A lo largo de este itinerario de aproximación, el visitante recorre parte del boscoso solar, al margen del acceso más directo desde la plataforma central del palacio, de manera que se sumerge en el ambiente de bosques y lagos que el interior del edificio finés reproducirá.

Una vez que se ha atravesado el pequeño bosque de pinos, el visitante encuentra una alternativa al ingreso directo. Se trata de continuar el recorrido exterior a través de una escalera lineal adosada a la fachada del vestíbulo. Ésta conduce a la cubierta, donde presumiblemente Aalto esté planteando realizar exposiciones al aire libre. En la memoria del proyecto definitivo, Aalto comentará la posibilidad de utilizar algunos ámbitos exteriores como zonas hábiles para exponer, con lo que probablemente no erramos si le asignamos tal uso a la cubierta del vestíbulo de entrada de esta embrionaria propuesta.

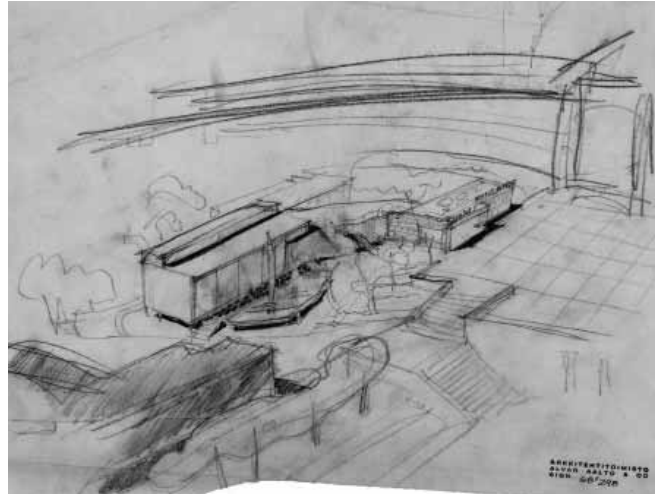
Ya en el interior, un largo pasillo dirige al visitante a las salas de exposiciones (09). Una vez atravesado, una elaborada ruta, con varios cambios de sentido, engarza las dos plantas del edificio y sus salas. El visitante comienza el itinerario en la planta superior y se dirige hacia la sala a doble altura en el extremo sur. Una vez allí, continúa descendiendo a la planta inferior y emprende un trayecto en dirección inversa, hacia la sala situada más al norte. En ese espacio una rampa escalonada vuelve a conducir al visitante a la planta de acceso, justo en el punto donde había comenzado la visita. Cabe advertir en este punto las similitudes con los elaborados recorridos de las primeras obras en Jyväskylä y Turku. El recorrido tangencial, escalonado y con varios cambios de sentido ha sido uno de los mecanismos empleados en obras como el Club Obrero, el Teatro de Turku o la Biblioteca de Viipuri.

De esta manera, el visitante transita por diferentes ámbitos de cualidades arquitectónicas muy heterogéneas: desde el estrecho pasillo de entrada, de una sola altura, hasta las anchas salas de exposición a doble altura, pasando por el camino más sinuoso y pintoresco a través del bosque de pinos del solar. Esta variedad de situaciones perceptivas permite al visitante contemplar los objetos expuestos desde distintos puntos de vista. Esta característica también está presente en la solución final del pabellón, y así deja constancia Aalto en la memoria del proyecto:

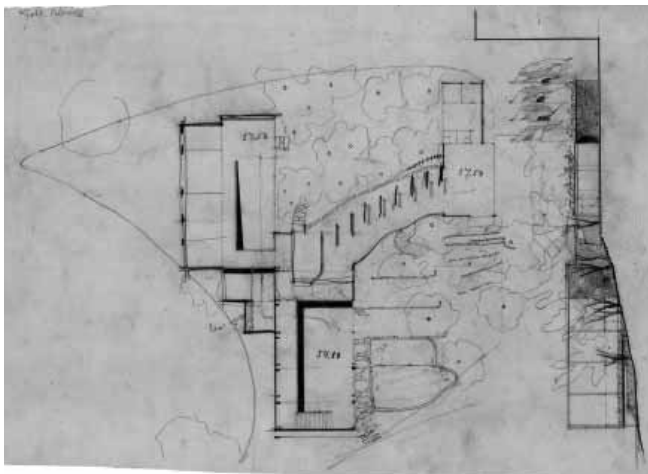
En la exposición, el flujo de visitantes no es solamente un asunto de circulación, el público debe de poder contemplar fácilmente lo que haya que ver, es la clave que abre la exposición a los espectadores. En los pabellones los visitantes se encuentran en diferentes niveles, de esta manera una parte de la exposición se podía ver desde arriba como un



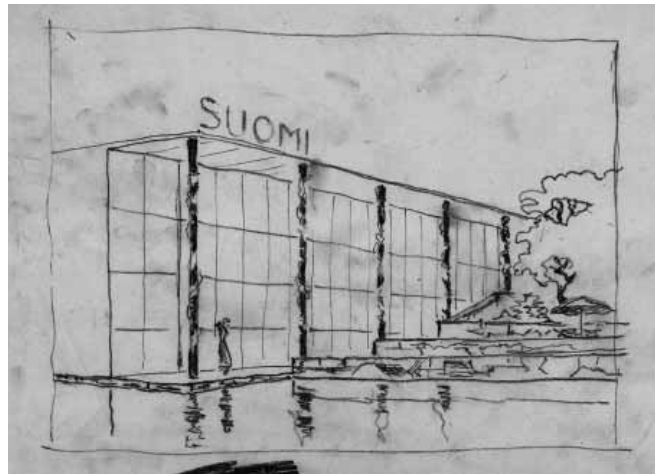
12



13



14



15

12 Encaje axonométrico (AAA 68/311).

13 Encaje axonométrico donde se incorpora un tanteo de las fachadas y del tratamiento de los espacios exteriores (AAA 68/298).

14 Encaje en planta y alzado (AAA 68/292).

15 Vista de la fachada principal -noreste- desde la zona inferior del solar. Dibujo perteneciente a la entrega de los paneles del proyecto ganador del segundo premio (AAA 68/135).



panorama. Una de las condiciones primordiales en una exposición es que el contacto entre el visitante y los objetos expuestos sea interrumpido lo menos posible.<sup>6</sup>

La importancia del itinerario a lo largo del espacio, tanto interior como exterior, queda reflejada por en numerosas flechas trazadas en los dibujos en planta. Éstas indican la ruta a seguir y demuestran la estricta planificación a la que se someten los recorridos. Las flechas serán una constante en los sucesivos dibujos, tanto del segundo como del primer premio. En los planos definitivos, las indicaciones de movimiento desaparecerán, aunque se mantendrán las propuestas perceptivas que se plasman en esta fase primeriza de la obra.

Por otro lado, las diversas plantas y secciones de los primeros encajes están acompañadas de un conjunto de perspectivas aéreas del pabellón y sus alrededores (12, 13). Estas perspectivas tienen dos objetivos fundamentales. El primero, comprobar la volumetría de las decisiones que se toman en dos dimensiones. La segunda y más importante, el control de la situación del edificio respecto a las preexistencias del emplazamiento. Las perspectivas muestran un interés por la ordenación del espacio exterior, que es fundamental para controlar las condiciones de percepción del edificio al acercarse a él.

Los siguientes croquis no modifican lo esencial de los dibujos comentados hasta ahora. El mayor cambio es la progresiva ortogonalización de la planta, tanto de su perfil exterior como interior (14). En los últimos croquis en planta, previos a los paneles definitivos, podemos observar cómo las dos salas principales de exposición son rectangulares y de dimensiones similares. Además, no se disponen alineadas sino desplazadas entre sí para adaptarse al límite curvo del solar. La única parte del proyecto que no pierde su característica planta curvilínea es el pasillo que conecta el vestíbulo con las salas de exposición. Este espacio continúa teniendo ese carácter iniciático respecto a la ruta por las salas.

De los paneles que se presentan al concurso bajo el lema “Tsit Tsit Pum”, sólo se encuentran en la Fundación Alvar Aalto una perspectiva y una planta de cubiertas. No obstante, algunas publicaciones de la época recogen los dibujos presentados.<sup>7</sup> Concretamente se realizan seis: tres perspectivas cónicas –dos de la fachada este, realizadas desde el límite inferior del solar, y una del interior de la sala principal–, el alzado este –paralelo a la línea de máxima pendiente de la parcela–, una sección longitudinal, y dos plantas, la principal y la cubierta.

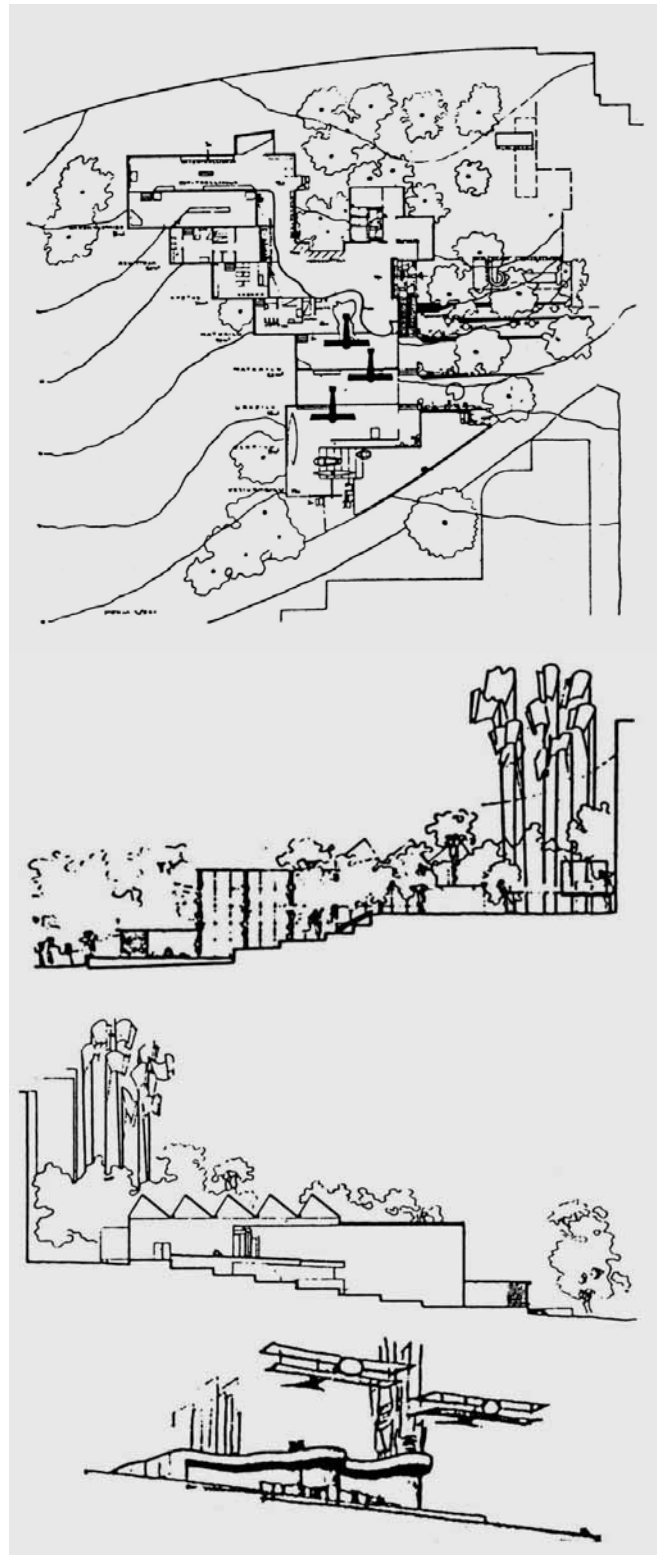
La propuesta definitiva mantiene, a grandes rasgos, las decisiones tomadas respecto a la volumetría y su situación en el solar (15, 16). En cambio, se modifica sustancialmente el espacio interior. En este momento, el pabellón se resuelve mediante un gran volumen de planta dentada al cual se le adosa una pequeña construcción que resuelve el desenlace de la visita.<sup>8</sup> La cubierta del volumen principal es única, plana y horizontal. Sobre ella, cinco grandes lucernarios iluminan la banda norte. La fachada este continúa construyéndose a partir de un gran muro cortina que ilumina las salas inferiores que ya no disponen de lucernario. Sobre esta fachada, la cubierta vuela unos metros sostenida por cinco delgados pilares que la significan como el frente principal y representativo.

El área norte del solar –la situada a una cota más alta– continua albergando la zona de acceso, ahora enfatizada a través de ocho delgados mástiles que soportan un conjun-

6 AALTO, Alvar. *Alvar Aalto Vol.I 1922-1962*. Zürich: Girsberger, 1963. [co-editor Karl Fleig], p. 81.

7 AALTO, Alvar. ‘Suomi’. *Arkkitehti*, 1936, núm. 7, pp.99–103.

8 El pequeño volumen adosado en la zona inferior del solar es difícil de apreciar en los planos generales. En la única perspectiva exterior que se realiza ni tan siquiera se recoge su presencia; seguramente por el papel secundario que desempeña respecto a la forma general del pabellón.



**16** Documentos definitivos entregados del Segundo premio. Por orden: planta, alzado noreste (acceso), sección longitudinal y vista interior del balcón curvilíneo del vestíbulo.

**17** Museo de Arte de Tallinn, 1937. La primera de las plantas en la publicada en la revista *Arkkitehti*, (1937, número 5) con motivo del concurso en 1937. En ella se destacan todos los recorridos posibles que permite la organización del proyecto, pensado precisamente desde la consideración de los recorridos de los usuarios.

to de banderas finas que además sirven de contrapunto vertical a la horizontalidad que domina toda la propuesta. En cambio, se prescinde del pasillo que unía las salas de exposiciones con el vestíbulo, que se integra en el volumen general. Además, el espacio que antes ocupaba la pieza independiente del acceso está ahora ocupado por un pequeño bar que dota de actividad a las áreas exteriores. Las zonas arboladas, que están protegidas por la normativa, se mantienen escalonadas para facilitar su utilización como lugar de circulación y de exposición.

Una vez dentro, un gran balcón de perfil curvilíneo acota el ámbito del vestíbulo, desde donde se domina el unitario espacio interior. La característica más sobresaliente de este interior es la organización del suelo en una serie de plataformas escalonadas. Éstas continúan la topografía del solar y se prolongan parcialmente en las terrazas arboladas exteriores. Estas plataformas refuerzan una conexión visual con el exterior que de hecho ya existe a través de la gran fachada acristalada que desmaterializa uno de los límites de la sala y la asimila a un gran porche.

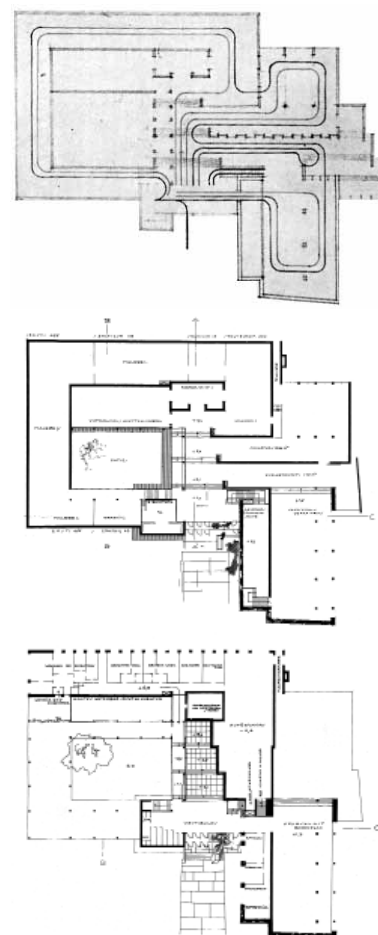
Enfatizando dicha sensación de exterioridad, dos pequeñas avionetas, presumiblemente de planchas de madera, se cuelgan en el centro de la gran sala, sobre el suelo escalonado. La única perspectiva que se realiza del interior las exhibe. El encuadre del dibujo es muy representativo de aquello que se quiere transmitir: un contrapicado que no muestra límite físico alguno, de manera que el perfil sinuoso del vestíbulo bien podría ser un balcón al aire libre desde el cual es posible observar el vuelo de las avionetas.<sup>9</sup>

Los diferentes ámbitos de exposición –turismo, artesanía, residencia, etc.– se disponen a lo largo de las plataformas. El recorrido comienza en el vestíbulo, en lo alto del solar, y va descendiendo hasta alcanzar la cota inferior del terreno. El itinerario finaliza en el pequeño volumen adosado, junto al cual Aalto sitúa un lago artificial. De este modo, lo que en las primeras propuestas era una ruta de ida y vuelta, se convierte ahora en un itinerario lineal y focalizado por la presencia del pequeño lago. Esta variación en el circuito de la visita no modifica, en cambio, las diversas percepciones de los objetos y paneles que se proponían hasta ahora. Las diferentes posiciones relativas del visitante respecto a los elementos expuestos, por encima, a nivel o por debajo, también son experimentadas en la solución presentada al final.

La presencia del lago junto al pabellón, a modo de metáfora de Finlandia y clímax de la visita, no es una característica nueva. Si revisamos los anteriores tanteos, podremos observar que es un elemento que con frecuencia recogen los dibujos. De hecho, la presencia, real o figurada, de los lagos será fundamental para Aalto: un gran número de fotografías con este tema serán expuestas, incluso su sinuoso perfil natural será utilizado como motivo de diseño de los paneles expositivos que se instalarán.

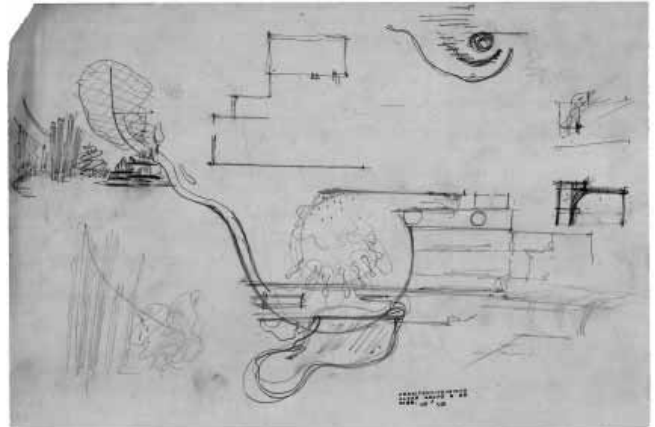
Por otro lado, resulta reveladora la total ausencia de cualquier referencia al sistema estructural. Aunque sólo se trata de una propuesta a nivel de concurso, la estructura no se tiene en cuenta en ningún momento y, por lo tanto, no interviene en la definición del espacio. La actitud de Aalto respecto al sistema portante acostumbrará a ser la de mantenerlo en un plano secundario, al servicio de otros aspectos arquitectónicos, como los organizativos o perceptivos.

Sin lugar a dudas, la configuración de la sala de exposiciones a partir de un suelo escalonado iluminado cenitalmente es la característica más singular de esta propuesta, y la más sorprendente si atendemos a la evolución previa. De hecho, en los anteriores tanteos la pendiente del terreno no se utilizaba como material de proyecto. Las salas se organizaban en varios niveles al margen de la topografía, que sólo aparece en el espacio

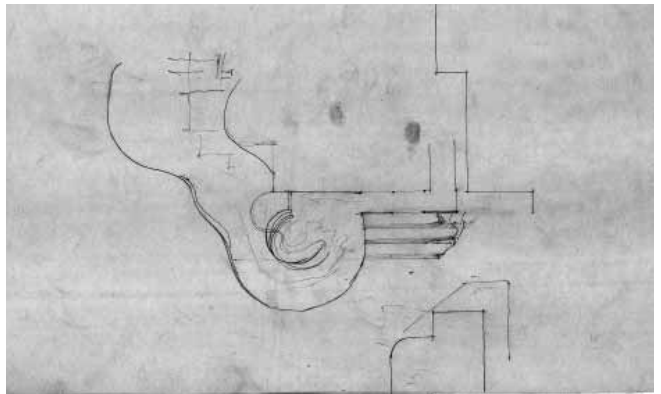


17

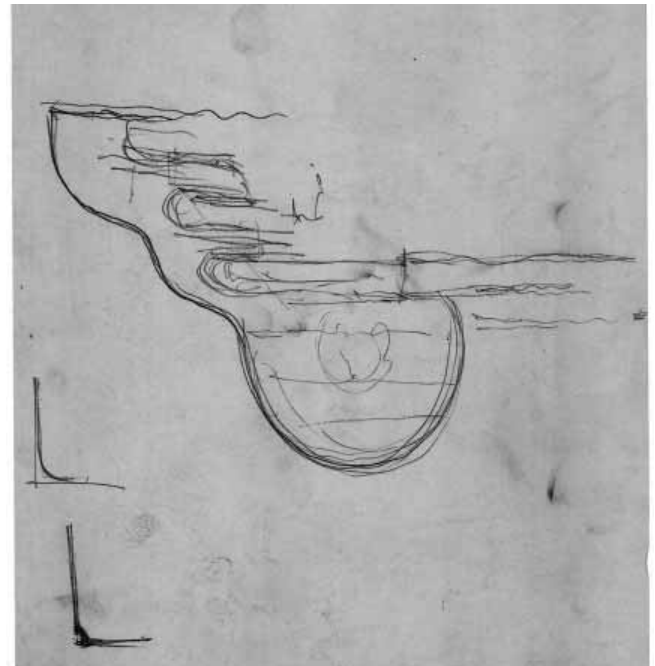
<sup>9</sup> En la planta de esta versión también aparecen las avionetas, aunque en dicho documento aparecen sólo tres.



19



20



21

**18** Primeros esbozos de encaje del proyecto. El dibujo está aún más cerca de una escritura automática que de una reflexión concreta sobre el proyecto (AAA 68/325).

**19** Encaje en planta sin alusiones al solar (AAA 68/318).

**20** Encaje en planta. El dibujo presenta algunos rasgos de la parcela y del pabellón vecino al sur (AAA 68/315).

**21** Encaje en planta donde se comienza a advertir cierto tratamiento de los espacios interiores (AAA 68/322).

arbolado exterior. Este hecho y el cambio en el tipo de trazo de los últimos dibujos podrían indicarnos que Aalto sólo está presente en los momentos finales del proceso. Es probable que sean sus asistentes, Aarne Ervi y Viljo Revell, junto con Aino, quienes desarrollen los primeros dibujos, no sin las indicaciones del propio Aalto, sumergido en la propuesta que ganará el primer premio. Los croquis previos del primer premio son mucho más espontáneos, intuitivos y sinuosos.

Aún así, Aalto no acaba de resolver por completo este espacio escalonado, que tanto repetirá en el futuro. La planta revela que algunas de las plataformas interiores están ocupadas, en parte, por pequeñas estancias que obstaculizan tanto la visión del espacio interior desde el vestíbulo, como el recorrido del visitante a través de los diferentes ámbitos del pabellón. Tal vez el propio Aalto detecta estas incongruencias, por otro lado habituales en cualquier concurso, puesto que la sección longitudinal no muestra las estancias y se limita a enfatizar la tensión entre el techo horizontal y el escalonado suelo.

Para finalizar, cabe advertir que parte de las estrategias de este segundo premio se trasladan a concursos inmediatamente posteriores, como el destinado a escoger el futuro Museo de Arte de Tallinn (17).<sup>10</sup> En enero de 1937, en pleno trasiego con el pabellón de París, Aalto recibe una invitación para participar en el concurso. Junto con él, Ragnar Östberg y varios arquitectos estonios son invitados. Aunque no gana, la experiencia le sirve para poner en práctica parte de los mecanismos proyectuales que sólo unos meses antes ha utilizado en la versión “Tsit, Tsit, Pum”. El museo presentado por Aalto muestra un mayor grado de definición de los espacios que su predecesor, especialmente en el área del vestíbulo. El escalonamiento espacial, que también organizaba el programa en Viipuri, se produce aquí en la zona del vestíbulo, que atraviesa de forma transversal la planta. De esta manera, los recorridos a través del edificio ya quedan organizados desde el acceso y no se tienen que atravesar todas las salas a lo largo de la visita.

### Primer premio. “Le Bois est en Marche”

Un conjunto de veintiocho pliegos es todo el material que se conserva de la propuesta presentada bajo el lema “Le Bois est en Marche”, ganadora del primer premio.<sup>11</sup> A diferencia de la homogeneidad que presentaban los sucesivos esbozos del segundo premio, el conjunto que se analizará a continuación está caracterizado por una gran heterogeneidad. Los dibujos evolucionan desde trazos sinuosos y libres –fruto de la espontaneidad inicial de cualquier proceso proyectual–, hasta bosquejos más ortogonales y rectilíneos –seguramente más atentos a aspectos concretos del programa y del lugar.

Cuatro croquis conforman el primer grupo de incursiones de la propuesta (18-21). Los dibujos, de carácter intuitivo, casi ingenuo, parten de la línea curva como silueta a partir de la cual se generan las formas, al margen del solar. La sinuosidad propia de la línea curva sugiere una transposición de las líneas de movimiento del segundo premio al contorno físico de esta alternativa. El pabellón pasa de contener un posible itinerario a revelarlo en sus envolventes exteriores, como si de un edificio expresionista se tratara.<sup>12</sup> Por otro lado, estos iniciales dibujos sugieren algunas soluciones que se van a

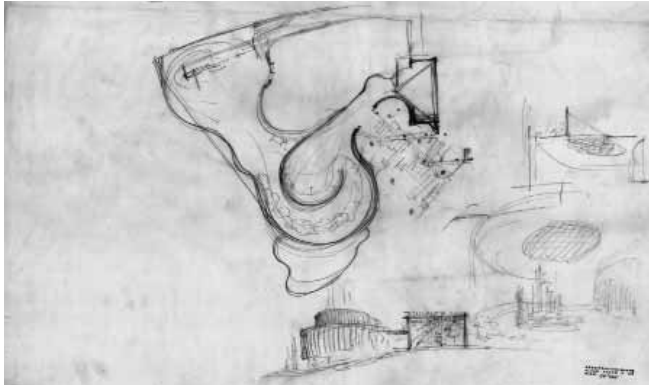


18

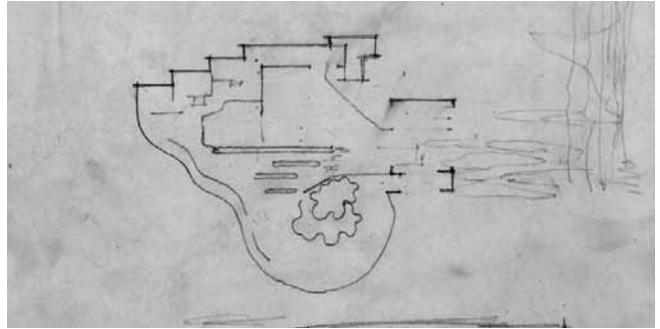
<sup>10</sup> Un análisis más completo de este proyecto se llevará a cabo en el capítulo del Museo de Aalborg, heredero, en parte, de este concurso en Tallinn.

<sup>11</sup> La serie ordenada que proponemos es: 68/325, 68/318, 68/315, 68/322, 68/295, 68/305, 68/306, 68/294, 68/293, 68/296, 68/297, 68/303, 68/289, 68/326, 68/323, 68/291, 68/310, 68/300, 68/134, 68/132, 68/133, 68/316, 68/301, 68/312, 68/317, 68/308, 68/290 y 68/320.

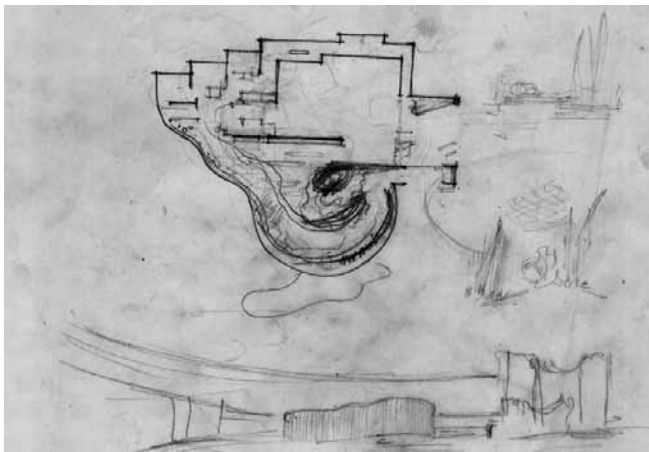
<sup>12</sup> Estos dibujos, en los que la figura del pabellón parece ser fruto del movimiento que se realiza dentro de él,



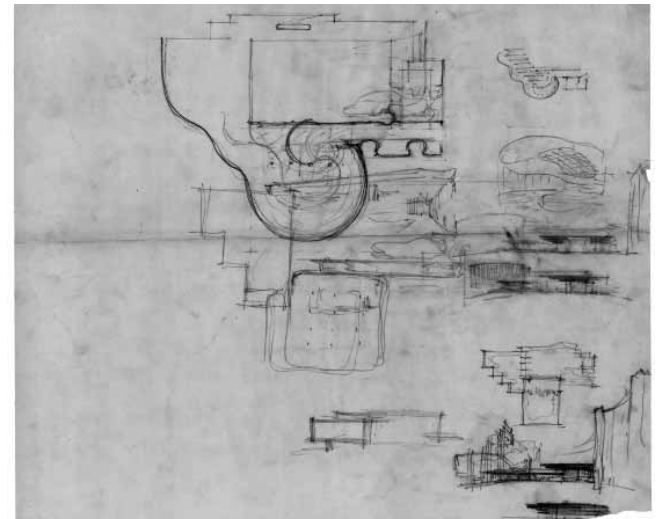
22



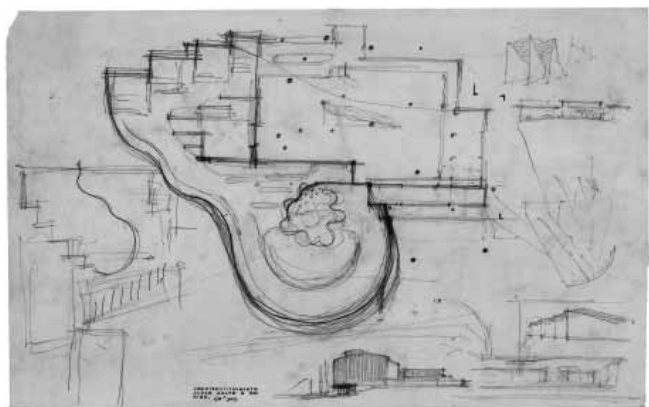
23



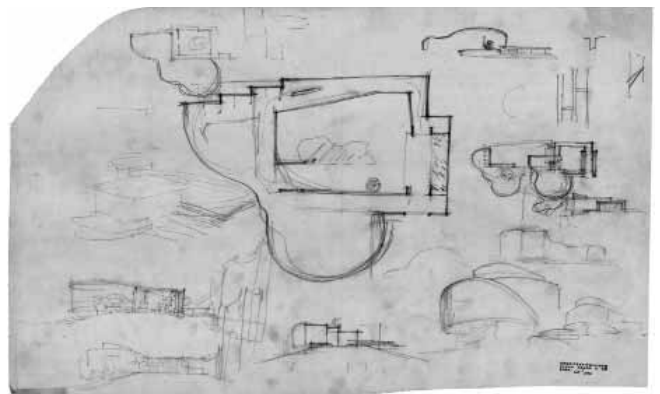
24



25



26



27

22 Encaje en planta y vistas (AAA 68/295).

23 Encaje en planta (AAA 68/305).

24 Encaje en planta y vistas (AAA 68/306).

25 Encaje en planta y vistas (AAA 68/294).

26 Encaje en planta y vistas (AAA 68/293).

27 Encaje en planta y vistas (AAA 68/296).

mantener a lo largo de las diferentes versiones, como la existencia de una parte del edificio destacada del resto, o la ubicación de un estanque en la zona no ocupada del solar, como ya ocurría en el segundo premio. Además, el dibujo AAA 68/318 (19) contiene una pequeña sección calcada a algunas propuestas ensayadas en el segundo premio, lo que refrenda la teoría de una cierta simultaneidad de las dos propuestas.

Paralelamente a estas primeras incursiones, también se está llevando a cabo el concurso para el diseño de los objetos de vidrio que serán expuestos en París. Las piezas con las que gana Aalto se caracterizan por su forma de ameba, como los croquis que está realizando para el pabellón.<sup>13</sup> En Aalto es habitual encontrar estos cambios de escala, en los que una misma silueta resuelve tanto la figura de un jarrón como el contorno de un edificio. Aún así, no es que sus edificios se parezcan a sus vasos o viceversa, es que comparten aspectos esenciales de las relaciones que se establecen entre sus partes. Los edificios y los objetos son análogos a través de cambios de escala, tamaño y posición.

Estos primeros bosquejos sugieren, en definitiva, una mayor implicación de Aalto en la propuesta. Si en el segundo premio tenían más presencia los colaboradores que él mismo, ahora todo parece indicar que estamos ante una manera de abordar el proyecto muy cercana a la que Aalto expone en el artículo “La trucha y el torrente de la montaña”:

(...) La enorme cantidad de demandas y problemas distintos a satisfacer produce una barrera por encima de la cual la idea arquitectónica principal tiene dificultades para emerger. En ese caso, si bien involuntariamente, hago lo siguiente: olvido por un momento el enjambre de problemas –después de tener bien fijada en el subconsciente la atmósfera del propio trabajo y el sinfín de exigencias diversas. Paso entonces a un método de trabajo que se asemeja considerablemente al del arte abstracto. Guiado sólo por el instinto, desprendiéndome de las síntesis arquitectónicas, dibujo composiciones, a veces francamente infantiles, y de esa manera surge, poco a poco, desde una base abstracta, la idea principal, una especie de sustancia general que ayuda a armonizar entre sí numerosos problemas parciales.<sup>14</sup>

En el siguiente grupo de dibujos (22-27) ya se contempla el emplazamiento como una referencia a la que ceñirse y adaptarse. Las sinuosas figuras se sitúan continuando el curvilíneo límite oeste del solar. Paralelamente, se añade un segundo volumen de planta dentada y paralelo al límite norte. Con este segundo volumen se comienza a formular un patio a partir de una “U” en la que el espacio central vacío reúne las diversas partes del edificio y sus distintas geometrías.

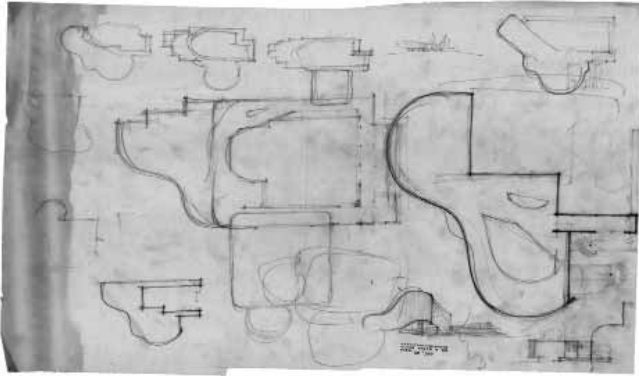
En estos momentos, la propuesta combina la geometría curvilínea del volumen principal con el perfil quebrado ortogonal del volumen que cierra el patio. Esta coexistencia de contrarios es una constante en el trabajo de Aalto. Conceptos tales como natural y artificial, interior y exterior, ortogonal y curvo conviven con total naturalidad dentro de un conjunto heterogéneo pero coherente.<sup>15</sup> En el pabellón, el tema de la dualidad también será una invariante de las diferentes propuestas, y afectará tanto a sus

recuerdan las pinturas de Hans Scharoun de principios de los años veinte. Éstas mostraban sus primeros cines y teatros, cuyos contornos parecían “animarse” con la actividad y el desplazamiento de los usuarios.

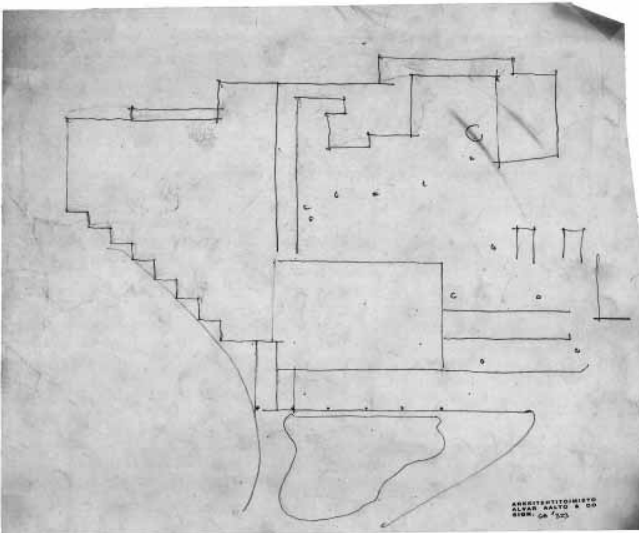
13 Para profundizar en el tema consultar: CATER, Adélaïde. *El Despertar de la materia: Aalto, Eisenstein y Proust*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, DL 2007.

14 AALTO, Alvar. ‘La trucha y el torrente de la montaña’. A: SCHILDT, Göran (ed.). *Alvar Aalto de palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis Editorial, cop. 2000, p. 149.

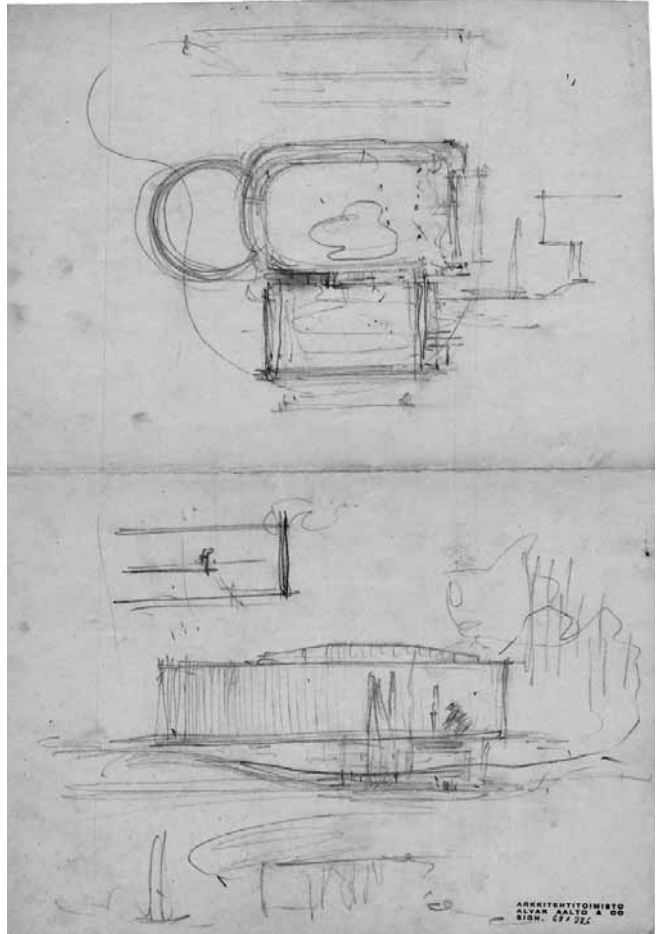
15 Esta dualidad ya se encuentra en algunos otros ejemplos coetáneos. En su casa de Helsinki (1934–35), el volumen principal se divide en dos zonas muy contrastadas, una revestida con listones de madera y la otra revocada de color blanco. La misma estrategia se desarrolla en la Villa Mairea (1938–41), donde no sólo afecta a temas del



28



29



30

28 Encaje en planta y vista (AAA 68/297).

29 Planta a escala 1/200 (AAA 68/323).

30 Encaja en planta y alzado (AAA 68/326).

Vistas de encaje:

31 Fragmento de AAA 68/295.

32 Fragmento de AAA 68/293.

33 Fragmento de AAA 68/296.

34 Fragmento de AAA 68/294.



aspectos geométricos como a los de revestimiento. El fuerte contraste que existirá entre el tratamiento exterior de la sala principal y el resto del proyecto, en la solución final, puede tener su origen en estos primeros tanteos.

Además de la aparición del patio como nuevo espacio en la composición, este grupo de dibujos revela las primeras dudas sobre el itinerario de acercamiento al pabellón. Un conjunto de perspectivas, en los márgenes de los dibujos AAA 68/295, 68/293 y 68/296 (31-34), manifiestan la voluntad de realizarlo desde la zona inferior del solar, como en el segundo premio. De hecho, las perspectivas presentan la visión del pabellón desde un punto de vista bajo en contrapicado, y recrean la percepción del edificio durante la subida hacia la entrada. Quizás Aalto esté recordando la ascensión a alguno de los innumerables edificios rurales italianos que visitó durante su viaje de bodas a Italia, en 1924.<sup>16</sup>

Junto a estas propuestas, también se plantea la posibilidad de acceder desde la plataforma central del Palacio Chaillot. En el margen derecho del dibujo AAA 68/294 (34) se exhibe por primera vez este punto de vista, enmarcado por el ala oeste del palacio. Esta opción, que es la que finalmente se adoptará, también pone de relieve los criterios plásticos con los que está proyectando. La perspectiva muestra un volumen bajo, paralelo al punto de vista del visitante, y otro mayor –la sala principal– adosado en su lado izquierdo. El volumen mayor y descentrado parece compensar la contundente presencia física del ala oeste del palacio, con lo que se equilibran las diferentes masas que intervienen en la percepción del edificio durante el protocolo de aproximación. El volumen mayor adopta una silueta semicilíndrica con una zona central interior deprimida. Exteriormente, un conjunto de líneas verticales reviste su contorno. Esta trama anuncia el futuro revestimiento de listones de madera de la solución final.

Los siguientes esbozos reflejan la progresiva ortogonalización del pabellón (28-30). Si hasta ahora existía una clara escisión entre las partes ortogonales y las curvilíneas, poco a poco desaparecen los contornos curvos en favor de figuras más prismáticas, aunque con las mismas reglas compositivas. Por otro lado, también asistimos al abandono de la mano alzada y los dibujos sin escala. Hasta ahora, el conocimiento del solar y del programa ha permitido esbozar las primeras ideas sin necesidad de acudir ni a las medidas exactas de la parcela, ni a la regularidad de la escuadra y el cartabón. La necesidad de precisar la propuesta, con miras a la entrega, imprime cierta dosis de realismo al edificio.

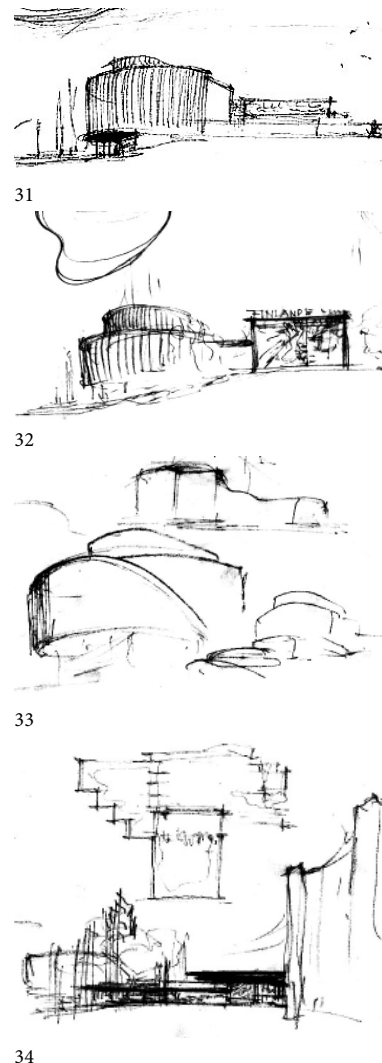
El dibujo AAA 68/323 (29) es el primero con una planta a escala 1/200.<sup>17</sup> A estas alturas del proceso, el pabellón ya se ha ortogonalizado por completo, incluso ha adoptado una figura en planta similar a la del segundo premio. Aunque se trata de una lámina muy esquemática, en la que sólo se dibuja el perfil exterior y el límite oeste del solar, representa la base sobre la cual se van a desarrollar los siguientes planos.

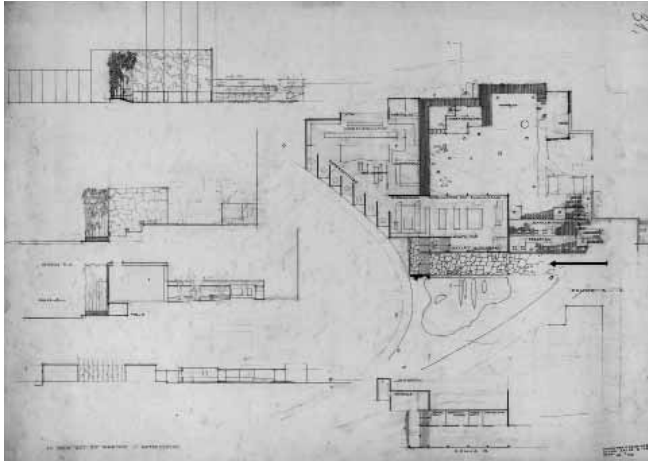
Varias láminas, de dimensiones muy similares –500 por 700 mm– y escala 1/200, conforman el siguiente estadio y parecen ser un ensayo previo de las láminas definitivas (35, 36). La característica más singular de las láminas es su similitud –como ocurría

revestimiento, sino que la combinación de perfiles ortogonales y curvilíneos impregna toda la casa; un ejemplo de ello es la figura mixta de la chimenea de la sala de estar.

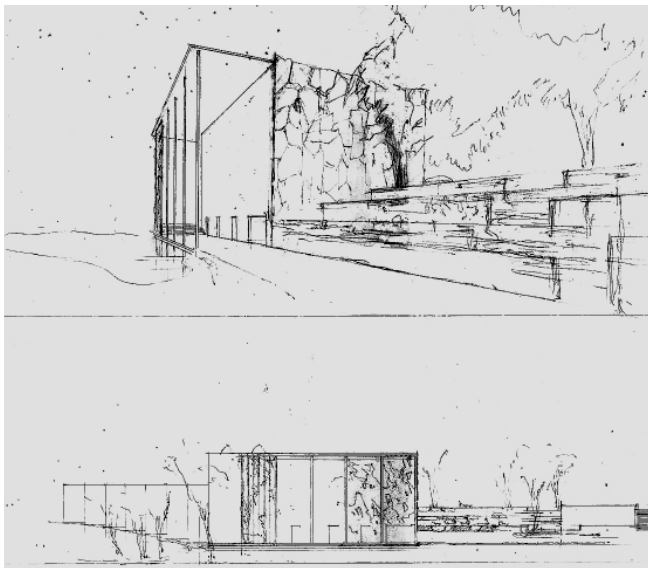
<sup>16</sup> Desde los años veinte, Aalto alude en sus conferencias y escritos al itinerario de las vías sacras que ascienden, zigzagueando, a las colinas de las que emergen iglesias y poblaciones rurales: "(...) la ciudad ascendente ha llegado a significar para mí algo parecido a una religión, una enfermedad o una locura." AALTO, Alvar. 'Una ciudad en la colina'. A: SCHILDT, Göran (ed.), *op.cit.*, pp. 67-68.

<sup>17</sup> El hecho de que la escala sea 1/200 sugiere que se ha realizado tomando como referencia el plano de emplazamiento, a la misma escala, situado al inicio del proceso de proyecto, y que también se utiliza en los planos del segundo premio.

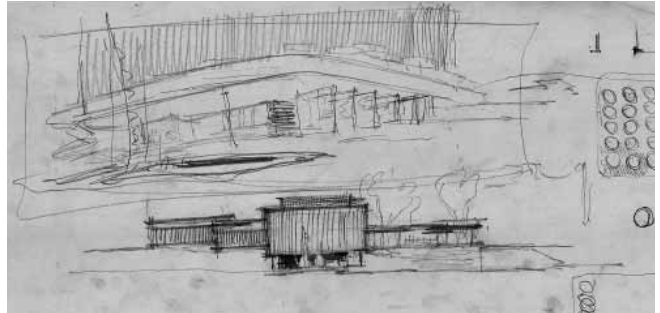




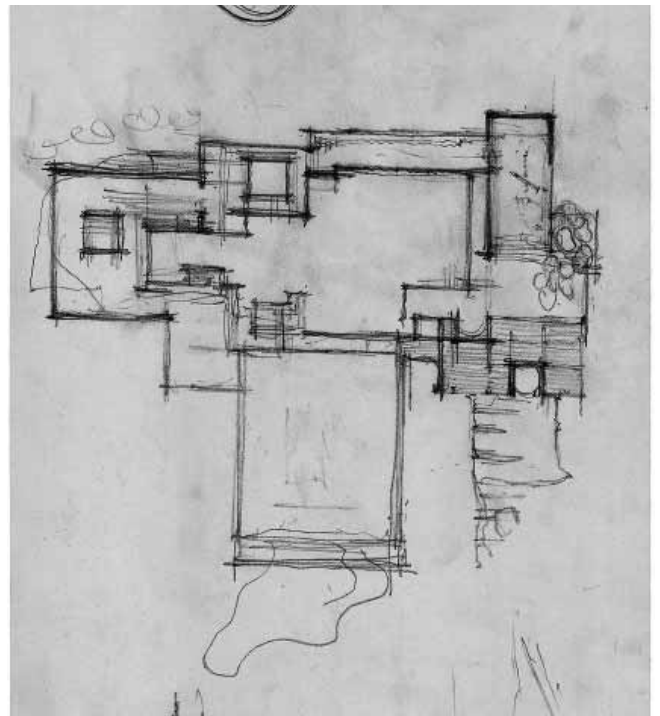
35



36



37



38

35 Lámina a escala 1/200 (AAA 68/132).

36 Alzado y perspectiva del cuerpo principal del pabellón, por donde se accede (AAA 68/133).

37 Alzado y tanteo de entrega con el suelo del cuerpo principal (AAA 68/317).

38 Tanteo en planta, bastante cercano ya a la versión que finalmente se entregará (AAA 68/290).

39 Tanteo de entrega con el suelo del cuerpo principal (AAA 68/308).

40 Encaje en planta. En la parte inferior de la lámina se recogen los primeros tanteos en planta (AAA 68/301).

con el dibujo AAA 68/323 (29)– con la solución propuesta para el segundo premio, especialmente en cuanto a su planimetría. Desde el punto de vista volumétrico, la estrategia es otra. Frente a la homogeneidad de “Tsit Tsit Pum”, en esta versión el edificio es sometido a un proceso de jerarquización de manera que algunas partes se subordinan al resto, en este caso, a la sala principal.

Este mecanismo, por el cual se dota de mayor presencia a una parte del todo, ya se podía observar, aunque de forma más tosca, en la Biblioteca de Viipuri. En ese caso, el volumen de las salas de lectura y préstamo se impone al de las oficinas y la sala de conferencias, aunque aún no están suficientemente contrastados como para consolidar la estrategia. En adelante, este recurso se convertirá en una solución habitual en la arquitectura de Aalto y en una manera de abordar los programas y su situación topológica en cada enclave.

Estas láminas también recogen algunos cambios significativos respecto a las soluciones que se han ido proponiendo hasta el momento. El más importante concierne a la entrada. Ésta ya no se produce en la zona alta del solar y a través del patio, sino que se accede por la zona inferior y a través de la sala principal. Un gran pórtico marca dicha entrada y monumentaliza el espacio de ingreso. Por si no fuera suficiente, Aalto subraya este acceso mediante una gran flecha en el dibujo de la planta, única reminiscencia de las indicaciones de movimiento que hasta ahora poblaban los dibujos.

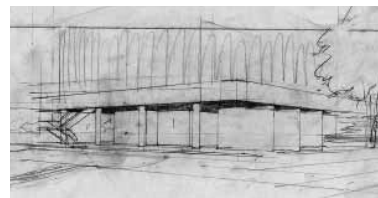
El visitante transita, por tanto, por un itinerario ascendente, donde la sala principal, un piso por encima del nivel de acceso, actúa a modo de vestíbulo y no como punto culminante de la visita, como en propuestas anteriores. Sí se mantiene, en cambio, la ruta alternativa a través del espacio exterior aterrazado. Por otro lado, si los dibujos precedentes sugerían un revestimiento de listones de madera en el exterior de la sala principal, ahora un aplacado de mampostería y unas plantas trepadoras proporcionan la imagen exterior de la sala, y sirven de reclamo para la entrada al pabellón.

La serie de dibujos que se realizan hasta la presentación final (37-40) incidirán, por un lado, en el tratamiento de la sala principal, tanto desde su espacialidad interior como desde su figura exterior; por otro, se continuará trabajando en el sentido y la articulación de los recorridos.

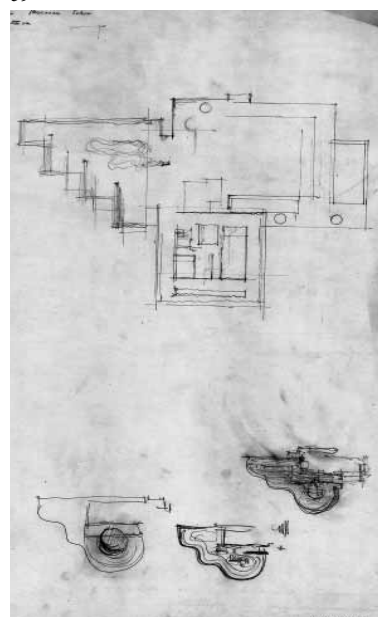
En primer lugar, en la sala principal se prescinde del pórtico de entrada, al tiempo que aumenta en tamaño y se gira noventa grados. Respecto al interior, la disposición que parecían indicar los primeros esbozos, una zona rehundida central, se confirma ahora retomando la solución del “foso” de la sala de libros extranjeros de la Biblioteca de Viipuri. Este espacio rehundido tiene dos funciones. Primero, aumentar las posibilidades perceptivas de los visitantes, como sucedía en el segundo premio con los diversos desniveles interiores. Y segundo, se utilizará para conectar la sala principal con la cota inferior del solar, función que antes cumplía una escalera de dos tramos (35).

Estos cambios tienen una consecuencia directa en el sentido del recorrido por la exposición. Éste se inicia ahora a través del patio formado por los tres cuerpos del pabellón y tendrá un sentido descendente. El último espacio antes de regresar al exterior, una vez visitado el edificio, será el “foso” de la sala principal, a través del cual el visitante podrá dirigirse directamente a la cota inferior del solar y proseguir con la ruta por la exposición.

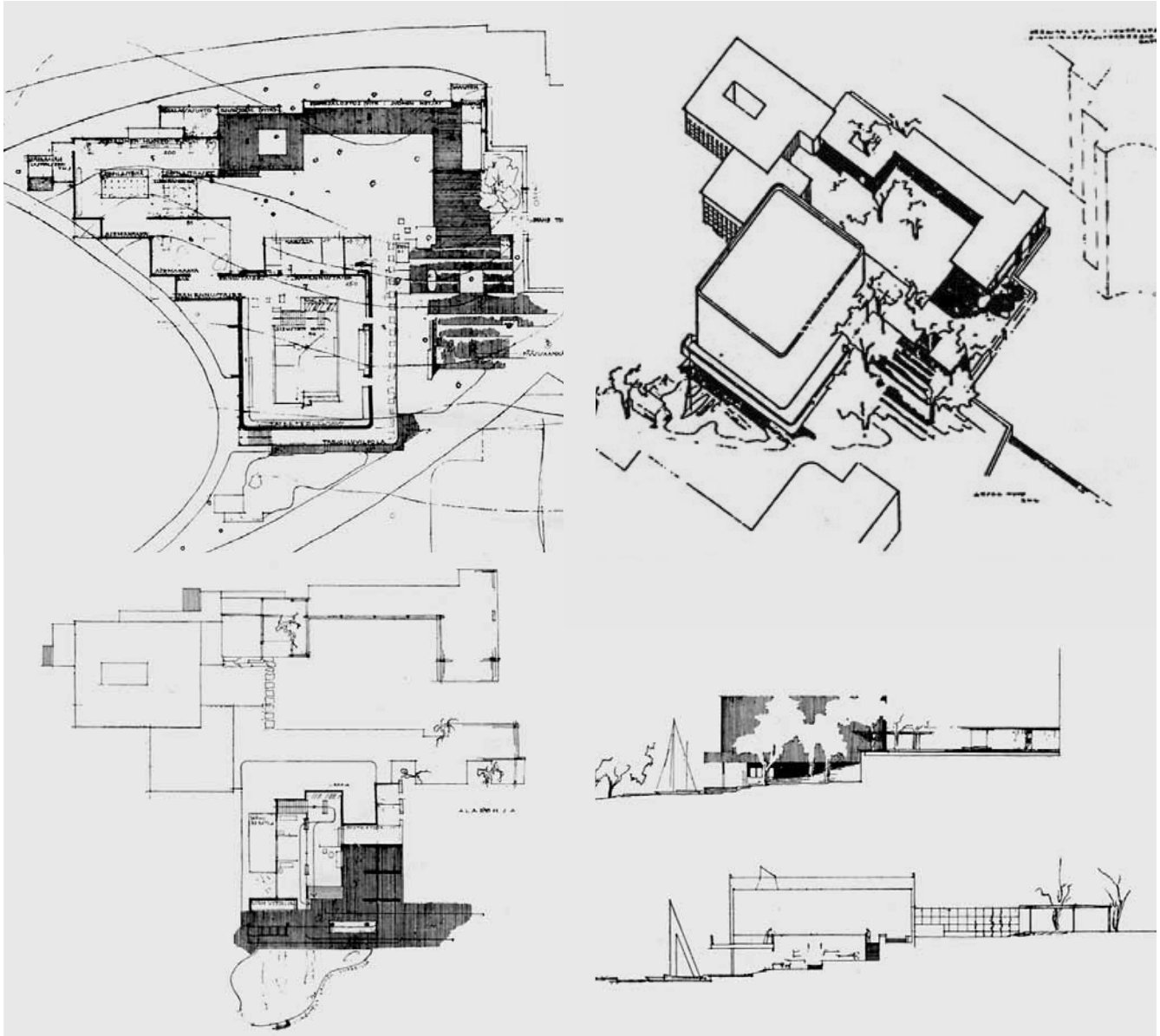
En otros dibujos de la serie mencionada (37, 39) se incide, sobre todo, en el tratamiento exterior de la sala principal y en su contacto con el terreno. Esta sala –su volumen– asume las funciones representativas del pabellón y evita que el edificio desaparezca en un solar muy boscoso y con el Palacio de Chaillot –Museo de Trocadéro– como gran telón de fondo.



39



40



41

Documentación presentada al concurso

41 Por orden: planta principal (acceso), axonometría del conjunto (AAA 68/601), planta -1 (salida), sección transversal y alzado noreste (entrada).

42 Fotografía de Aalto junto a la maqueta del pabellón, 1937 (AAA 106273).

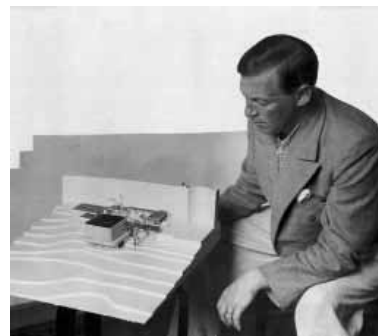
Por lo que atañe al primer aspecto, diversas perspectivas cónicas muestran la sala principal forrada exteriormente por una trama de líneas verticales que insinúa el revestimiento definitivo, a base de listones de pino rojo. Este revestimiento transforma el volumen en un cuerpo ligero y liviano incompatible con una entrega al suelo directa y descarnada. Es probable que por esta razón, un balcón a nivel del patio de entrada prolongue el suelo de la sala hacia fuera, al tiempo que separa el gran volumen del terreno natural. Se genera así una planta baja en sombra soportada por un conjunto de muros perpendiculares a las fachadas. El balcón está conectado con la cota inferior del solar por una escalera de dos tramos que plantea una alternativa a la salida a través de la sala rehundida a modo de foso del interior. A los pies de los muros, un estanque, de figura sinuosa, se convierte en el desenlace del itinerario que se ha comenzado unos metros más arriba, de manera similar a como se producía en el segundo premio.

Antes de avanzar y analizar los paneles definitivos del concurso, conviene volver a revisar los últimos dibujos utilizados. En sus bordes se pueden localizar pequeños croquis de formas sinuosas, muy similares a las primeras plantas esbozadas por Aalto (40). Estos croquis muestran hasta qué punto todo el proceso de proyecto ha consistido en desarrollar esas aproximaciones “infantiles” –como las denomina el propio arquitecto–, en las cuales ya juega un papel importante la circulación de los visitantes y su relación directa con la forma del pabellón.

Al igual que en los paneles del segundo premio, no todos los dibujos entregados se encuentran catalogados en la Fundación Alvar Aalto, junto a los croquis previos. No obstante, diversas publicaciones de la época los reproducen.<sup>18</sup> Dos plantas, una sección, un alzado y una axonometría conforman la documentación gráfica entregada (41). No se realizará maqueta alguna hasta un año después, justo antes de inaugurarse el edificio (42). La exigua documentación entregada contrasta con la gran cantidad de dibujos que se realizan para resolver el “proyecto constructivo”, desarrollado hasta el más mínimo detalle. El gran esfuerzo depositado en el desarrollo de dos propuestas también explica la poca documentación que se entrega.

El pabellón ganador está compuesto por tres cuerpos de cualidades volumétricas y materiales diferentes, colocados en los límites del solar.<sup>19</sup> Los tres crecen progresivamente en altura al tiempo que se hacen cada vez más opacos. Al igual que en la Biblioteca de Viipuri, el pabellón atiende a una composición por partes o elementos. A cada cuerpo se le asigna un uso. En el primer cuerpo, el porche, se exponen los objetos y fotografías que tienen que ver con “la industria”, muy vinculada a dos elementos, el agua y la madera. El segundo cuerpo, más alto y delimitado por fachadas muy acristaladas, contiene los apartados de “manifestaciones culturales”, “turismo” y “urbanismo y arquitectura”. Por último, el cuerpo de mayor altura y más opaco alberga los apartados de “artes y oficios” y “mobiliario”.

El espacio al aire libre que forman los tres cuerpos coincide con la parte de la par-



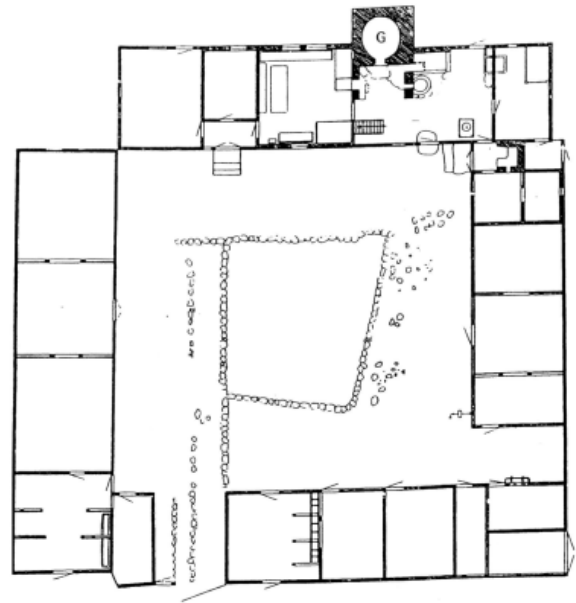
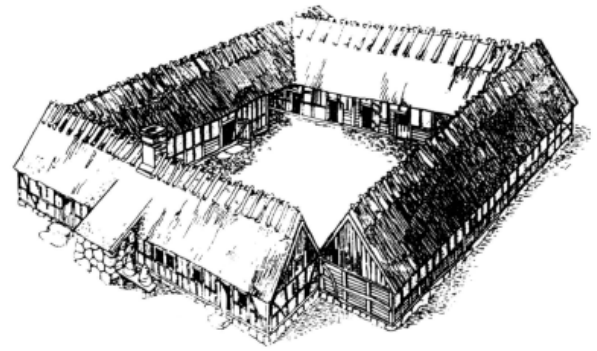
42

<sup>18</sup> AALTO, Alvar. ‘Suomi’, *op. cit.*

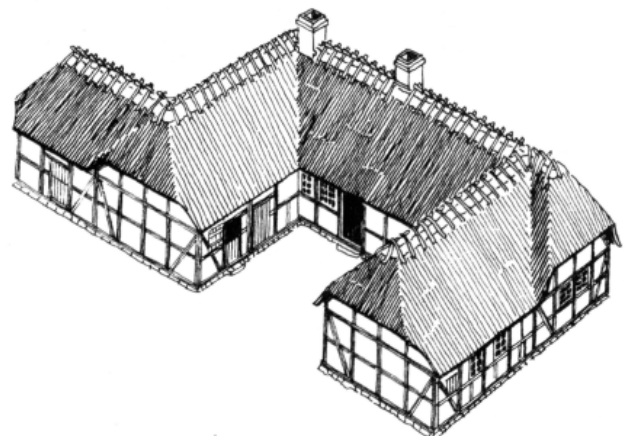
Este número no sólo recoge los dos primeros premios del concurso, también se dedican varias páginas a las diversas menciones concedidas de entre las treinta y dos propuestas recibidas.

Si observamos detenidamente los dibujos del primer premio, podemos detectar ciertas incoherencias. La escalera exterior del balcón de la sala principal no tiene la misma posición en la planta y en la axonometría. Tampoco la composición de las fachadas de las salas de exposición y el vestíbulo coinciden en todas las proyecciones. Estas erratas muestran, por un lado, el carácter aún precoz de la documentación entregada para el concurso y, por otro, las dudas del arquitecto sobre algunos aspectos de la propuesta.

<sup>19</sup> Esta misma estructuración del programa en tres cuerpos, con un elemento vertical como contrapunto a la composición general, también está presente en los concursos para las Iglesias de Muurame (1926–1929) y Töölö (1927).



43



43 Casa rural en Skåne, Suecia.

44 Casa rural en Arup, Dinamarca.

44

cela más poblada de árboles. Esta zona se convierte en un patio umbroso que tiene dos funciones: respetar la normativa que prohíbe la tala de los árboles, y crear el área de recepción para los visitantes. Este espacio también se puede aprovechar como ámbito expositivo al aire libre, como ocurría con la zona aterrazada exterior del segundo premio.

Algunos críticos han asociado, con acierto, la organización de los cuerpos del pabellón con la arquitectura vernácula nórdica.<sup>20</sup> En particular con la granja tradicional y su agrupación de elementos alrededor de un patio central o *hof*,<sup>21</sup> en ocasiones abierto por un lado, y en general sin un encaje firme entre sus lados. Tres posibles ejemplos de construcciones organizadas según estos términos podrían ser las granjas de las regiones de Arup (Dinamarca), Trøndelag (Noruega), o Skåne (Suecia) (43, 44). En todas ellas la edificación se estructura según un vacío en torno al cual se disponen libremente diversos elementos o piezas semiautónomas. De la tensión entre las diversas piezas se deriva la estabilidad formal de la propuesta. Ni la geometría ni la uniformidad son claves para entender estas arquitecturas, donde coexiste la unidad del conjunto con la particularidad de las partes. Éstas se adaptan a las condiciones que las envuelven –sin intentar imponerse– para crear un lugar propio a partir de las condiciones del sitio.

En la obra de París, el patio está unido al resto de espacios libres del solar mediante una escalinata de conformación blanda, construida con traviesas de madera y tierra. En la planta del concurso una trama de rayas cubre toda la escalinata y se prolonga bajo el porche, conformando un pavimento que rodea el patio. Esta zona tramada sugiere un posible recorrido alternativo a través de la zona exterior de terraza, que conduciría al visitante desde la zona inferior del solar hasta el patio de acceso. Un pórtico de madera cubre parcialmente la escalinata y junto con el porche de “la industria” delimita, casi por completo, el patio central.

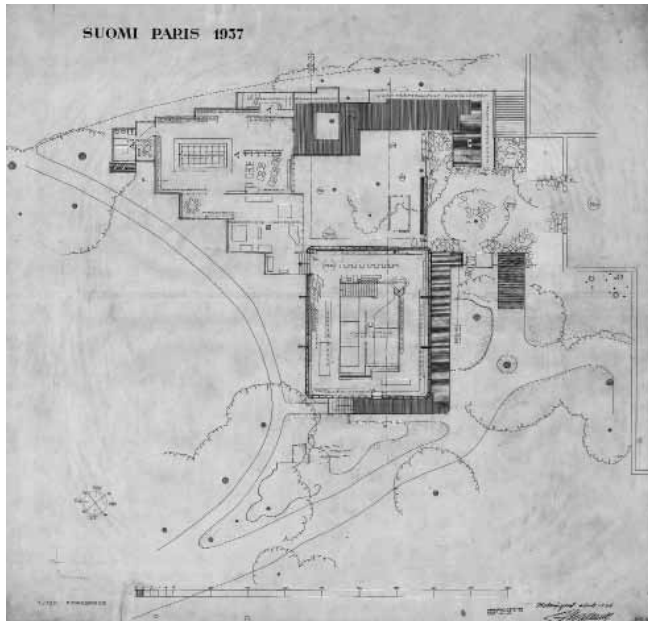
Tal y como se puede comprobar en la axonometría del concurso, los porches que rodean el patio construyen una puerta virtual justo frente a la plataforma del Palacio Chaillot. Esta puerta no es un recorte en un muro, sino un espacio descubierto enmarcado por la presencia de dos pórticos. De hecho, se trata del único espacio no delimitado del patio. Junto a él, un pequeño murete continúa el límite del solar y produce una zona de paso justo en el eje de la puerta que se crea entre los dos porches. La perspectiva de la lámina AAA 68/294 (25, 34) ya recreaba ese punto del proyecto, indicando que se trata del acceso principal al pabellón.

La crítica, en cambio, suele otorgar un carácter de trayecto principal al recorrido a través de la escalinata exterior. La disposición general de los elementos que acabamos de describir indica lo contrario. Aún así, la escalinata vegetal establece una alternativa en los itinerarios exteriores, tema que no es nuevo en los proyectos de Aalto. Al igual que en las obras de los años veinte, Aalto suele disponer diversas opciones a la hora de recorrer sus edificios. El acceso a través del espacio de terraza exterior se inserta en esa multiplicidad de opciones que otorgan al visitante el protagonismo de la arquitectura que se propone.

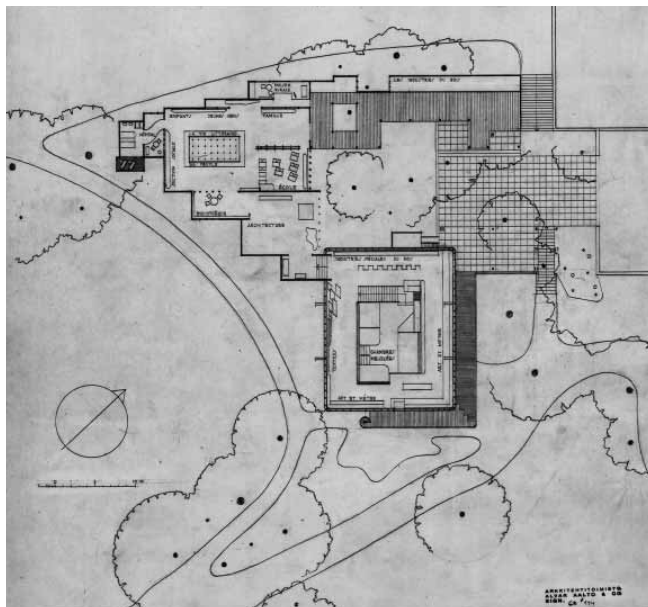
Por otro lado, en los recorridos a través de los edificios aaltianos, es habitual encontrar elementos híbridos, fruto del uso de piezas de madera, de vegetación y de tierra,

<sup>20</sup> Uno de los primeros en señalar esta referencia es Malcom Quantrill en su estudio *Alvar Aalto: A Critical Study* (London, 1983).

<sup>21</sup> *Hof* significa patio pero también granja o *Royal court* en alemán. En arquitectura, la palabra *hof* denota un área rodeada por edificios o muros. En Escandinavia también se conoce como *tun*: área generada por la agrupación de varios edificios en torno a un espacio común, centro de la vida social de la comunidad. Su tamaño varía según la región: entre los 50 y 60 metros de longitud en los *tun* abiertos del sur; entre 15 y 20 metros en los pequeños *tun* del norte.



45



46

45 Planta principal, acceso (AAA 68/137).

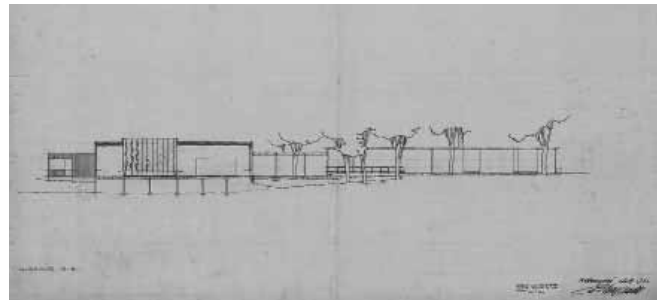
46 Alternativa en la urbanización exterior del patio de ingreso (AAA 68/144).

47 Sección por el porche de acceso (AAA 68/140).

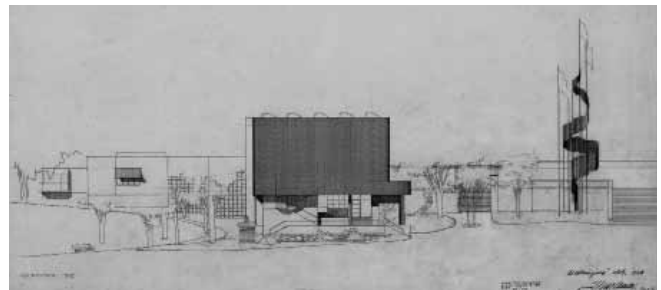
48 Alzado sureste (AAA 68/141).

49 Alzado noreste, acceso (AAA 68/142).

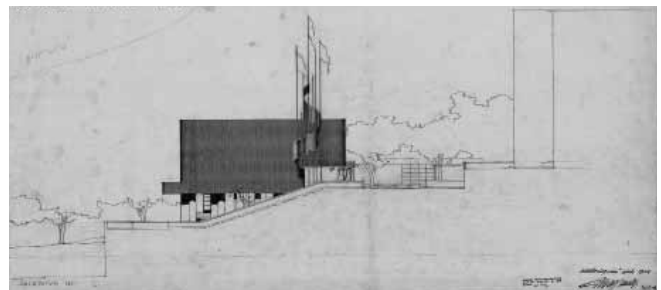
50 Sección transversal por la sala principal (AAA 68/139).



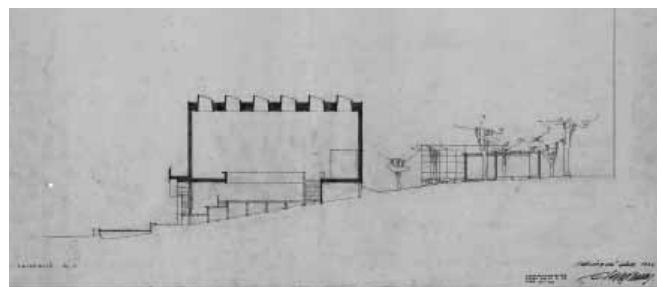
47



48



49



50



que modifican el entorno inmediato, aunque sin desvirtuar la esencia del lugar. Estos elementos, como las escaleras que conducen a la planta noble del Ayuntamiento de Säynätsalo (1947–52) o las terrazas que rodean la Maison Carré (1956–61), suelen ser más un medio de unir la naturaleza circundante con los espacios libres que una vía de acceso.

La transformación del espacio exterior es fundamental para entender la relación del proyecto con el lugar y el visitante. Aunque el solar viene predeterminado por la organización de la feria, Aalto intenta explotar al máximo sus posibilidades y lo incorpora a la propuesta. Desde este punto de vista, los límites del pabellón no se encuentran en las fachadas de las salas de exposición. En general, las obras estructuran sus emplazamientos a través de una fuerte implantación física de los cuerpos construidos y sutiles tratamientos de los espacios exteriores. Así se destaca lo arquitectónico del lugar de manera que el emplazamiento se convierte en el enclave idóneo para situar el proyecto, aunque sea después de precisas transformaciones.<sup>22</sup> Este procedimiento predispone al acercamiento a pie y favorece las condiciones idóneas para tomar conciencia del sitio y de su relación con el edificio. De esta forma, el edificio se incorpora al parque con la naturalidad propia de lo que siempre ha estado allí. El mismo Aalto es consciente de la importancia de estos temas cuando redacta la memoria del proyecto:

Uno de los problemas arquitectónicos más dificultosos es el moldeado de los alrededores del edificio a una escala humana. En la arquitectura moderna, donde la racionalidad del marco estructural y las masas constructivas tienden a dominar, a menudo hay un vacío arquitectónico en las partes libres del lugar. Estaría bien si, en lugar de llenar este vacío con jardines decorativos, el movimiento orgánico de la gente pudiera ser incorporado a la conformación del lugar para conseguir una relación íntima entre hombre y arquitectura.<sup>23</sup>

### Desarrollo y construcción del pabellón (1936-37)

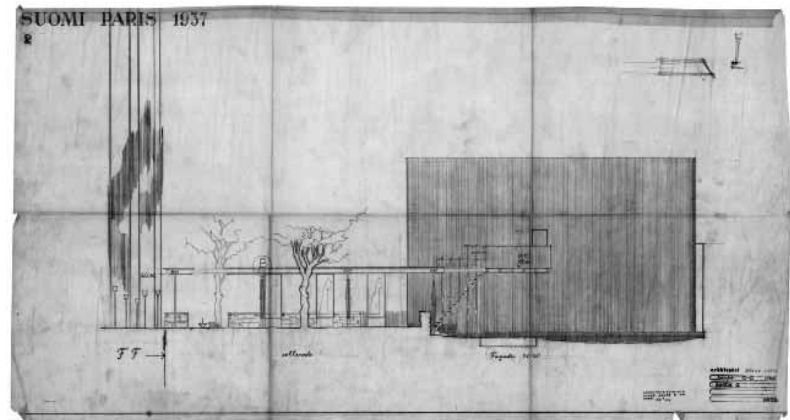
Durante el mes de agosto de 1936 se desarrollan los planos del primer premio. Concretamente, se realizan ocho láminas a escala 1/100 con la información esencial de plantas, alzados y secciones. A estos planos, coherentes entre sí, se les añade un noveno dibujo que trata de ser una alternativa a la planta de acceso (46).

Las primeras láminas mantienen en lo básico las características del proyecto ganador. Sin embargo, se plantea una modificación sobre el patio central y algunos elementos del proyecto. En el concurso, el patio se formula a partir de dos áreas claras (45). Una primera entre los porches sirve de acomodación y quietud antes de iniciar el recorrido por las zonas cubiertas del pabellón. Este área se cubre parcialmente con unas pequeñas baldosas que regularizan el terreno natural de tierra y césped. Una segunda área, en el centro del patio, dedicada a la exposición de objetos. Entre ambas, un pequeño murete ayuda a la división espacial. La suma de las dos configura el verdadero vestíbulo del pabellón: un espacio descubierto que organiza todas las partes y recorridos del edificio.

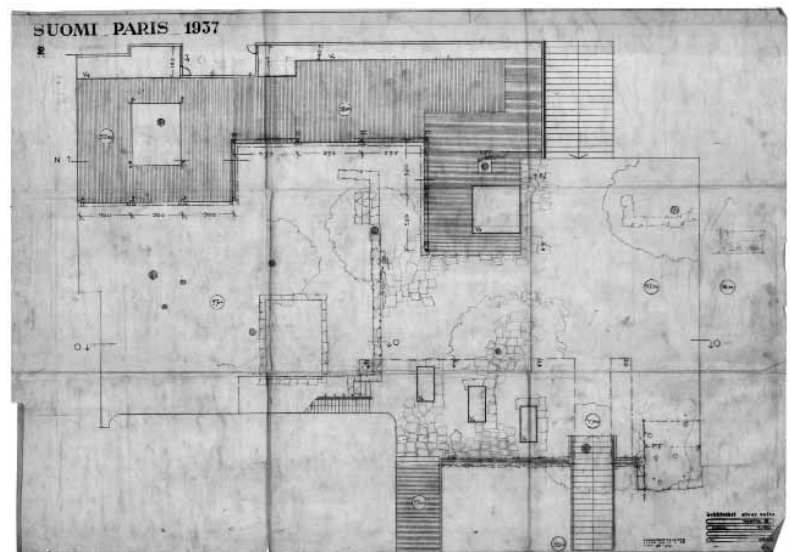
En el plano AAA 68/144 (46) se plantea una mayor matización entre los dos ámbitos espaciales del patio. La zona de ingreso al patio se pavimenta por completo y se consolida como un área de reunión y paso de visitantes. Esta área aglutina tanto el ingreso

<sup>22</sup> Un claro precedente se encuentra en el tratamiento de los espacios exteriores analizados, tanto en Paimio como en Viipuri.

<sup>23</sup> AALTO, Alvar. *Alvar Aalto Vol.I 1922-1962*, op. cit.



51

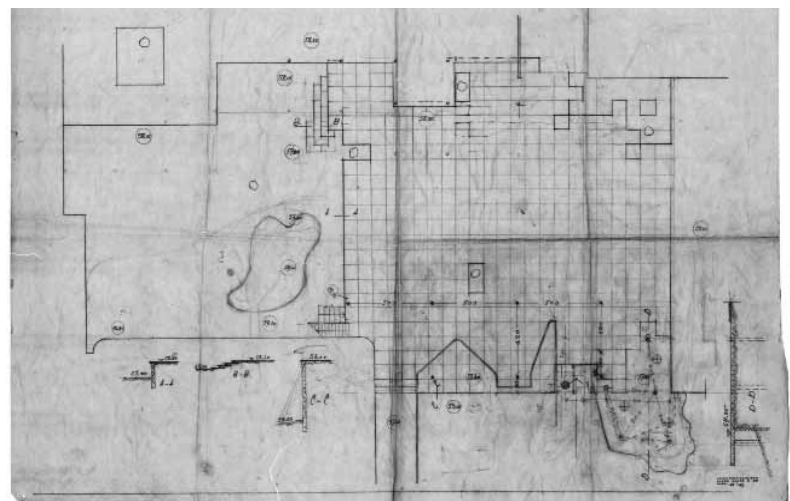


52

51 Alzado norte del volumen principal. En primer plano el porche que enmarca el acceso secundario desde la parte inferior del solar (AAA 68/159).

52 Detalle en planta del patio de acceso. La zona de llega se pavimenta parcialmente con irregulares baldosas que regularizan el terreno natural (AAA 68/146).

53 Detalle en planta del patio de acceso. La zona de llegada se pavimenta por completo, de manera que se establece un ámbito absolutamente diferente del centro del patio, que se mantiene en su estado natural (AAA 68/153).



53

principal desde la plataforma del palacio, como el alternativo desde la zona inferior del solar.<sup>24</sup> En realidad, se trata del único espacio descubierto pavimentado y plano. El segundo ámbito mantiene la cota y las características del terreno original.

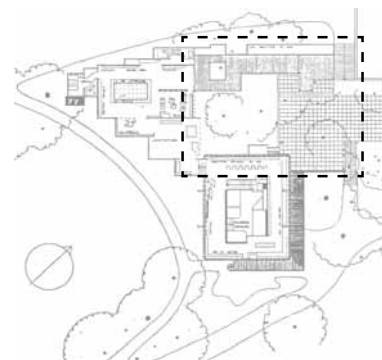
Otro de los aspectos que se somete a crítica y modificación es la formalización del desenlace del recorrido a través del pabellón. En la lámina AAA 68/137 (45) se mantiene la presencia de un pequeño lago en el vértice inferior del solar, junto al volumen principal. Una escalera de dos tramos une el perímetro del lago con el balcón que rodea el volumen. Posteriormente, el lago desaparece y la escalera de dos tramos se sustituye por una de caracol –más ingenieril, quizás un guiño a su colega Le Corbusier, también presente en la feria. Estos dos cambios se mantendrán hasta la construcción final del pabellón.

Cuando en septiembre de 1936 se comienza el “proyecto constructivo”, el patio continúa siendo uno de los espacios al que se dedica más atención. Varios dibujos en planta y sección continúan con los tanteos sobre su resolución formal y material, especialmente en el ámbito entre los dos porches (51-53). Aunque la solución que se construirá ya está contenida en el plano AAA 68/144 (46), Aalto no parece estar del todo convencido. En este sentido desarrolla varios dibujos a escala 1/50 donde tantea diversas soluciones alternativas.

En la sección AAA 68/159 (51), comprobamos que la zona central del patio, dedicada a exponer, mantiene la topografía original. De hecho, el pabellón, construido mediante una estructura de perfiles metálicos en “H” revestidos con listones y tablones de madera, parte de la formación de un suelo artificial, una plataforma elevada que establece una nueva “cota cero” donde fundar la propuesta. Frente a un terreno natural discontinuo y en pendiente, el arquitecto opta por una construcción palafítica, es decir, apoyada en un conjunto de pilares o estacas que procura la mínima afectación a la topografía natural del solar.<sup>25</sup> El mayor movimiento de tierras se produce para nivelar la zona pavimentada de acceso. El dibujo AAA 68/153 (53) muestra la solución final para este espacio, muy similar a la que ya se proponía en el plano AAA 68/144.

La exposición se inaugura el 24 de mayo de 1937. Aalto no asiste a la inauguración por problemas con las autoridades finesas, que no le permiten controlar todos los detalles de la exposición interior: “(...) la exposición comenzó a ser manipulada por otros y debido a la falta de acuerdos ésta comenzó a ser demasiado desarticulada.”<sup>26</sup> Sin embargo, la prensa, tanto nórdica como francesa, elogia el pabellón, que es todo un éxito. La revista alemana *Deutsche Bauzeitung* sostiene que:

(...) el Pabellón de Finlandia es sin duda un exitoso intento de evitar el romanticismo folklórico y a la vez producir una arquitectura tanto tradicional como moderna. El arquitecto se ha servido de la madera tanto dentro como fuera (...), y es agradable observar como dicho material ha sido utilizado por primera vez con simplicidad y de manera apropiada, creando una atmósfera que reproduce una arquitectura nacional propia.



<sup>24</sup> La escalinata que unía la zona inferior del solar con el patio se ha modificado. La conformación blanda y natural del concurso ha dado paso a una escalera convencional, de un solo tramo, similar a la de los vestíbulos del Teatro de Turku o del Cuerpo de Defensa en Jyväskylä.

<sup>25</sup> No hay que olvidar que uno de los requisitos del programa era el de afectar lo menos posible el solar de Trocadero. Después de la feria se tiene que poder reconstituir el estado original de los jardines.

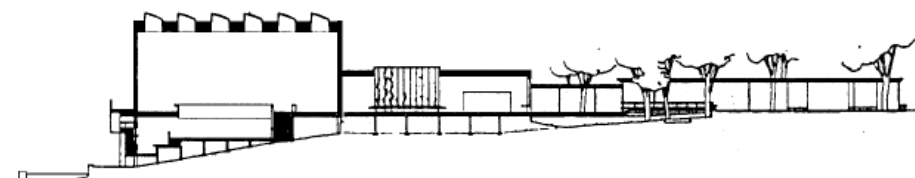
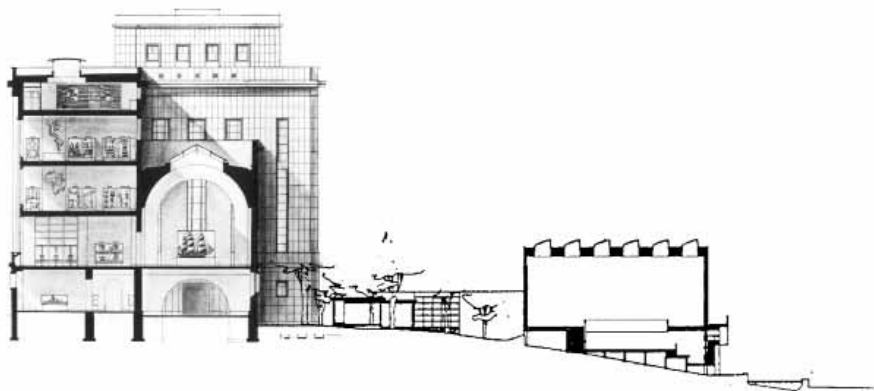
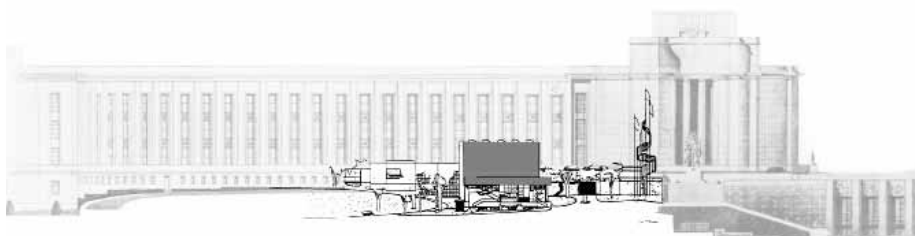
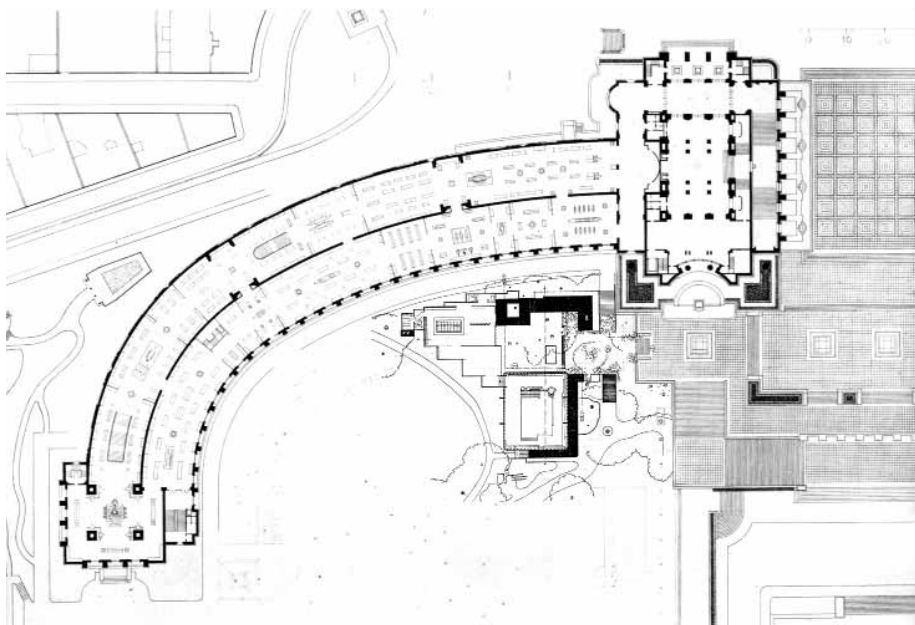
<sup>26</sup> AALTO, Alvar. ‘Suomi’ *Arkkitiehti*, 1937, núm.9, pp. 129–144.

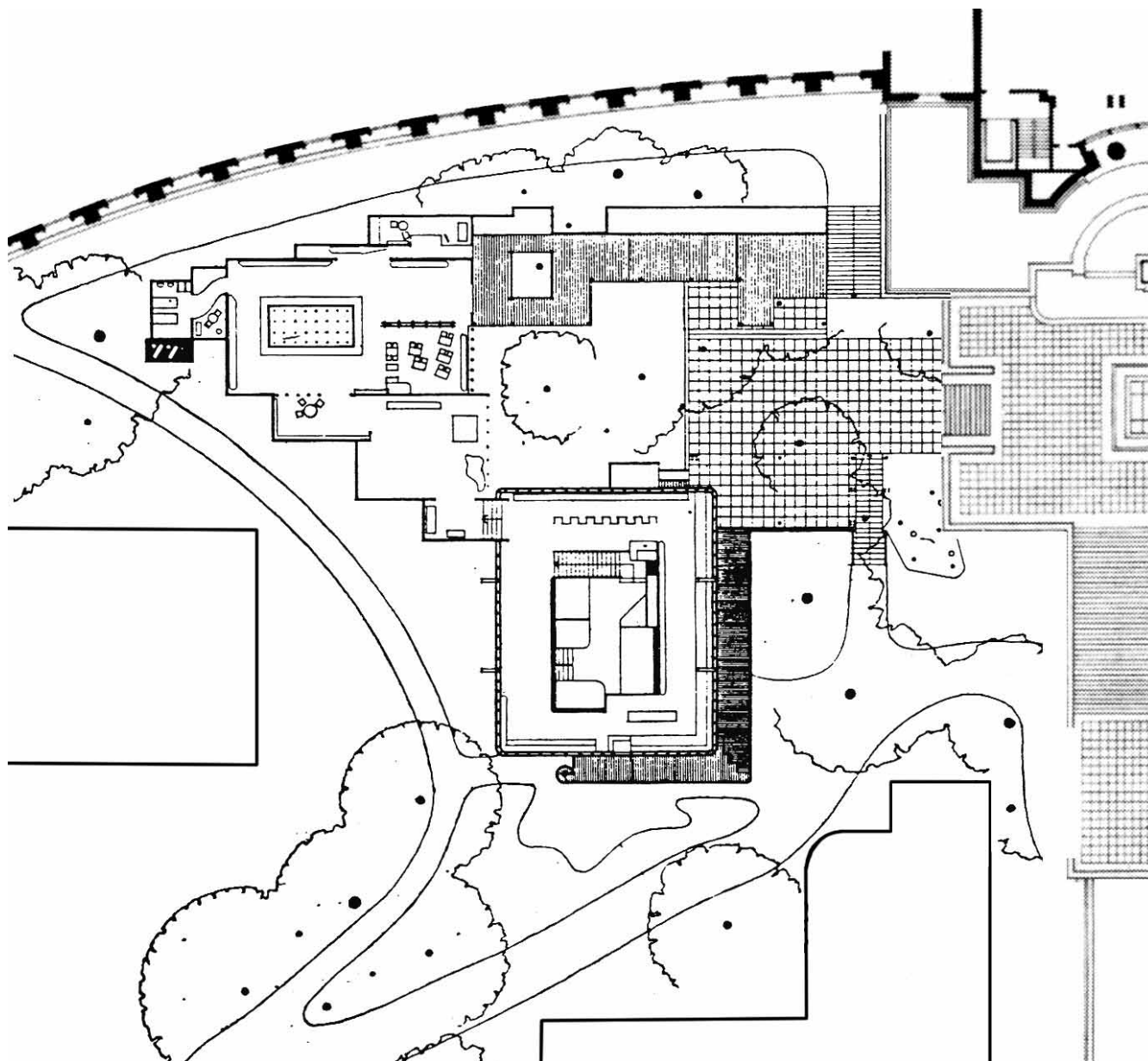


54

54 Vista aérea de los jardines de Trocadéro el 22 de mayo de 1937, dos días antes de la inauguración de la Exposición Universal. En la parte central izquierda se puede observar el volumen principal del pabellón de Aalto.

55 Planta, alzado y sección del pabellón insertado en el solar, con el Museo de Trocadéro haciendo de telón de fondo. En último lugar, sección desplegada de los diferentes espacios que articulan el recorrido. Fotomontaje del autor.





56

56 Planta final del pabellón. Inserción en el solar. Fotomontaje del autor.

57 Portada de la revista *Arkkitehti*, número 9 (1937), publicada con motivo de la inauguración del pabellón.

La revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* va un poco más allá y observa que:

(...) de todas las naciones participantes, Finlandia sin duda posee el pabellón con mejores respuestas a sus funciones como espacio instructor y transformador (...) Cada fragmento de esta exposición lleva el sello de una creación total y de una belleza que nace de la armoniosa suma de detalles (...) Los fineses son gente enteramente exenta de formas tradicionales, aunque poseen al mismo tiempo, más que una tradición, el instinto del material.<sup>27</sup>

El propio Le Corbusier, que participa en la Exposición Universal con el *Pavilion des Temps Nouveaux*, dedica unas palabras al pabellón finés:

En el pabellón de Finlandia el visitante queda deslumbrado por su profunda y enraizada autenticidad. Esto honra a las autoridades, que han sabido escoger al arquitecto adecuado (...) Es un pabellón que muestra los productos más importantes del país y todas las posibilidades de la madera.<sup>28</sup>

El éxito es tal que el ojeador de talentos del Museo de Arte Moderno de Nueva York propone una exposición sobre Aalto para el año siguiente: *Alvar Aalto. Architecture and Furniture*.<sup>29</sup> La institución norteamericana ha iniciado las exposiciones sobre arquitectura moderna en 1932, con la famosa exposición *International Style*, donde Aalto ya está presente. Con esta invitación, Aalto viaja por primera vez a Estados Unidos en 1938. Ese mismo año realiza una serie de conferencias en la Universidad de Yale. Ese primer viaje y la exposición en el MOMA hacen de Aalto un personaje conocido en tierras americanas, y establecen las bases para su traslado temporal a Norteamérica en 1940.



57

<sup>27</sup> AALTO, Alvar. 'Pavilion de la Finlande a l'Exposition de Paris.' *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1937, núm. 10, p. 77.

<sup>28</sup> AALTO, Alvar. 'Suomi.' *Arkkitehti*, 1937, op. cit.

<sup>29</sup> Fruto de esta exposición se publica un catálogo: AALTO, Alvar. *Alvar Aalto. Architecture and Furniture*. New York: MOMA, 1938.



58



59



60



61

Espacios exteriores de recepción: vestíbulo  
descubierto

58 AAA 68/006/011.

59 AAA 68/006/018.

60 AAA 68/006/025.

61 AAA 68/006/029.

62 Rótulo del pabellón sobre el porche que  
marca el acceso secundario desde la parte  
inferior del solar (E49/6).



## ITINERARIOS

El itinerario a través de la exposición comienza en el patio central. Después de ascender por las escaleras que unen la Avenida de las Fuentes con la plataforma del Palacio Chaillot, un quiebro de noventa grados sitúa al visitante frente al pabellón finés. Desde ese lugar se accede a la zona pavimentada del patio, que se establece como un área de recepción de los visitantes. Un banco de tablones de madera separa esta zona del jardín central y proporciona unos instantes de descanso antes de iniciar el itinerario.

La entrada [al pabellón] desde Trocadéro pasaba primero por un gran patio formado por pequeños patio y “piazzettas”. Esta área se erige como un acceso principal. La exhibición se realizaba parte en espacios interiores, parte en espacios al aire libre, de forma que el visitante difícilmente distingue entre los espacios cubiertos y descubiertos.<sup>30</sup>

Tres escalones separan el área pavimentada de la zona de objetos industriales bajo el gran porche de norte. El visitante inicia un recorrido perimetral bajo este porche que le conducirá a las áreas cubiertas y cerradas del pabellón. Este recorrido acaba en un pequeño ensanchamiento fruto de la presencia de un árbol que se preserva. Alrededor del árbol se crea un pequeño patio que se tiene que rodear para avanzar. El árbol, prácticamente en el eje del porche, recuerda al pilar central de la puerta entre el vestíbulo y el foso rehundido de la primera versión de la Biblioteca de Viipuri. Ambos elementos obligan a un momento de pausa y ralentizan la circulación. En el caso del pabellón, establece una pausa previa al ingreso al interior, convirtiéndose en un verdadero umbral.

Una vez rodeado el árbol, el visitante accede al segundo de los cuerpos que conforman el pabellón. Este segundo cuerpo, más alto, se caracteriza por una planta de perfil escalonado –ajustándose al límite oeste del solar– y la presencia de un pequeño patio vidriado en cuyo interior se encuentra una trama homogénea de largas y delgadas varas de madera que evocan el bosque finés. Además de la luz que proviene de este patio, las fachadas hacia el patio central, muy transparentes, introducen una gran cantidad de luz al interior, al tiempo que permiten disfrutar de las exposiciones al aire libre.

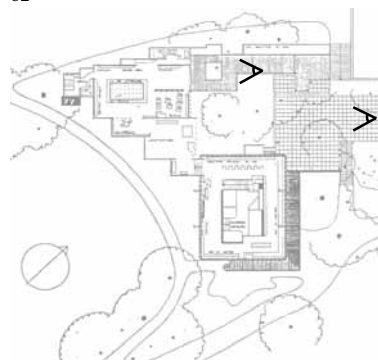
La presencia del pequeño patio interior ayuda a disponer las dos secciones expositivas de este cuerpo. La primera, “manifestaciones culturales y turismo”, rodea al patio y configura un primer ámbito expositivo cerca del acceso desde el porche. La segunda sección, “arquitectura y urbanismo”, se organiza junto al límite escalonado y precede a la entrada de la sala principal.

El material de la exposición se dispone en el perímetro de la planta, un límite compuesto esencialmente por superficies opacas que funcionan como soporte para las fotografías y los objetos exhibidos. A esos límites se añaden una serie de tabiques a base de listones de madera que crean nuevos perímetros y aumentan la sensación de profundidad del espacio. Por otro lado, el techo se reviste con un entramado continuo de listones de madera que divide visualmente las zonas de paso de las ocupadas por los objetos y fotografías. A la eficacia perceptiva de este falso techo hay que añadir una serie de luminarias. Éstas se disponen en línea, como si dirigiesen el movimiento de los visitantes, al tiempo que iluminan el material expuesto. Así, el espacio expositivo se formaliza a partir de la superposición de varios estratos de revestimiento y el propio material expositivo.

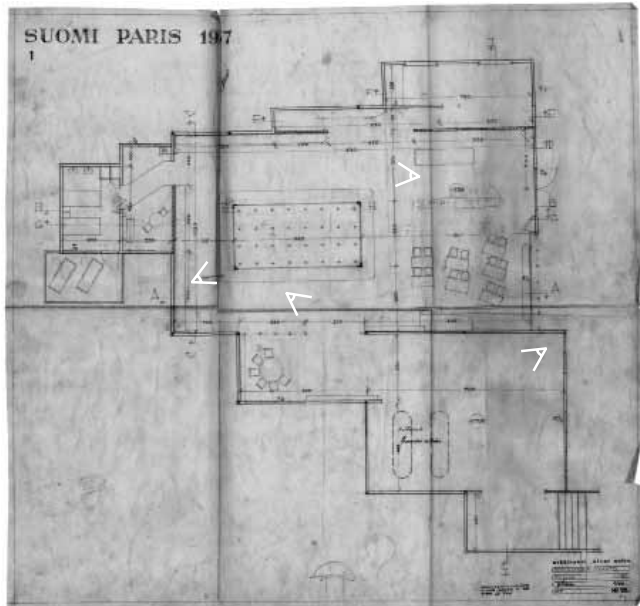
El itinerario del visitante rodea el patio de varas de madera, como también ocurría alrededor del patio que configuran los tres cuerpos de la propuesta. Dicho itinerario se refuerza con un expositor continuo a un metro de altura alrededor de los cerramientos



62



30 AALTO, Alvar. *Alvar Aalto Vol.I 1922-1962, op. cit.*, p. 75.



63



64



65

Cuerpo central: vestíbulo cubierto

63 Planta en detalle (AAA 68/145).

64 AAA 68/006/63.

65 AAA 68/006/64.

66 AAA 68/006/049.

67 AAA 68/006/056.



66

del patio. Este expositor define una línea continua que sirve de guía para la circulación perimetral. Como ocurría con las barandillas o la iluminación artificial de Viipuri, diversos elementos del mobiliario y expositivos ayudan a organizar la circulación a través del pabellón.

Los ámbitos que se encuentran a continuación –“arquitectura y urbanismo”– están dispuestos aprovechando los distintos quiebros del perímetro exterior de la planta. Los diferentes planos perpendiculares inducen una lectura diagonal del espacio, con lo que se dinamiza la circulación y se remarca el punto de acceso de la sala principal, el siguiente hito en la visita.<sup>31</sup>

El recurso de la diagonal ya estaba presente en el vestíbulo de Viipuri. La disposición de los paneles del guardarropa definía una línea oblicua que dirigía a las visitantes hacia la puerta de la sala de conferencias. En este caso, se aprovecha el perfil dentado de la fachada para crear diferentes ámbitos. Esta disposición pauta la exposición sin dividir en exceso el espacio, lo que permite una lectura conjunta de toda la sección. El último de los ámbitos así dispuestos es en realidad un pequeño vestíbulo que comprime el ingreso a la gran sala principal.

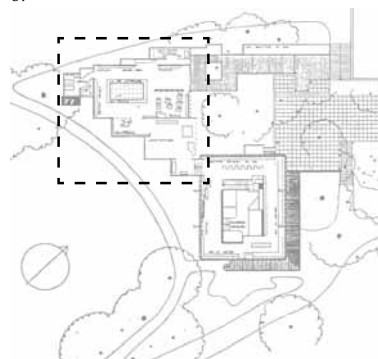
Cinco pequeños escalones descienden desde ese pequeño vestíbulo hasta la sala principal. Este cambio de cota acentúa la sorpresa al ingresar en la sala: hasta aquí el trayecto se ha realizado por un espacio relativamente bajo que se convierte ahora en un interior a doble altura. Por otra parte, la disposición en un extremo del punto de acceso favorece la creación de un eje diagonal –a continuación del ya establecido en la sección de “Arquitectura y urbanismo”– que transforma la sala rectangular en una estancia que estrecha el cono visual. En obras posteriores también encontramos este tipo de manipulación perspectiva. En el Pabellón finés en Nueva York (1938–39), por ejemplo, una tensión diagonal apoya el movimiento entre la entrada y la salida; en la sala de sesiones del Ayuntamiento de Seinäjoki (1958–65), el punto de acceso en una esquina establece un eje diagonal que reorganiza el espacio transformándolo en otro que se cierra perceptivamente enfocando la tribuna principal. A otra escala, en Säämätsalo también existe una circulación que se basa siempre en aproximaciones diagonales que buscan las esquinas de los cuerpos construidos. Tal y como ha apuntado Andres Duany:

El control del punto de vista es de hecho un instrumento tan poderoso que Aalto lo utiliza para alterar la traza perceptiva de un espacio mientras la geometría real permanece ortogonal. Este uso es exactamente análogo al de la relación que se establece entre los Propileos y el Partenón, donde se consigue una lectura en diagonal sobre una disposición ortogonal.<sup>32</sup>

Una vez se han descendido los cinco escalones, el visitante se encuentra en un gran espacio cerrado, introvertido e iluminado por treinta claraboyas circulares al estilo de Viipuri.<sup>33</sup> Las esquinas redondeadas del volumen son la única reminiscencia de las primeras geometrías curvilíneas con las que se resolvía inicialmente esta parte del proyecto. La gran sala se organiza en dos niveles. El nivel principal, por el que se accede, alberga la sección de “Artes y oficios” y se prolonga hacia el exterior a través de un balcón perimetral. En el nivel inferior se exponen objetos decorativos y muebles, entre



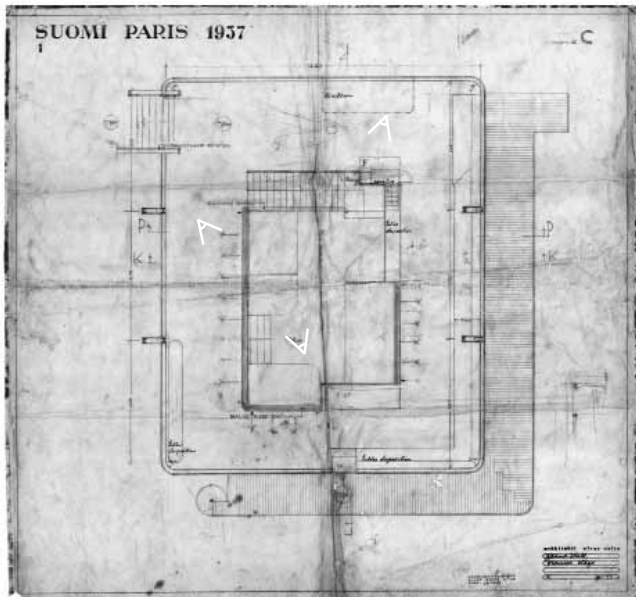
67



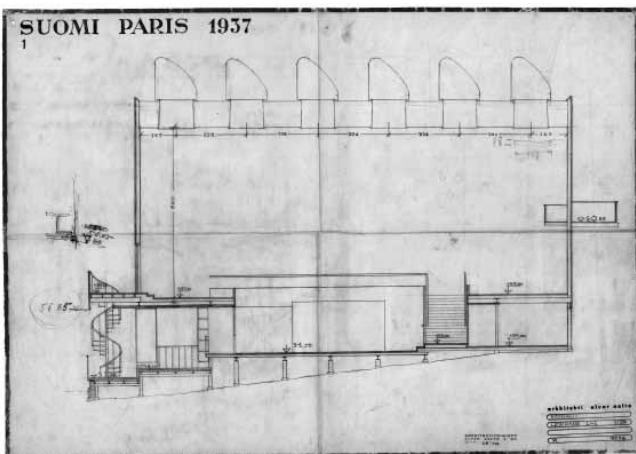
<sup>31</sup> Robert Venturi en *Complejidad y contradicción* (1966) ya destacaba el recurso de la diagonal como una estrategia importante en el trabajo de Aalto.

<sup>32</sup> DUANY, Andres, *op. cit.*

<sup>33</sup> En la lámina AAA 68/317, que corresponde a los croquis previos del primer premio, ya se encontraba un dibujo de la planta cubierta de la sala principal colonizado por una retícula de círculos. Esa retícula reproducía, seguramente de memoria, el techo principal de Viipuri, referencia que se acaba consolidando en el pabellón construido.



68



69

Sala principal

68 Planta en detalle (AAA 68/148).

69 Sección en detalle (AAA 68/157).

70 AAA 68/006/042.

71 AAA 68/006/037.

72 AAA 68/006/044.



70



71



72

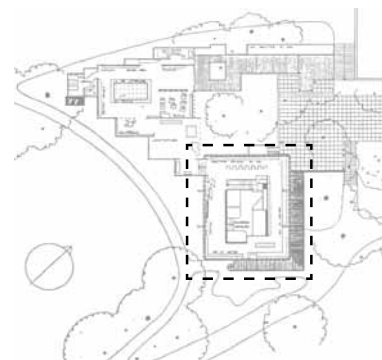
ellos los diseñados por Alvar y Aino Aalto para la firma Artek, como el carrito de té, la *chaise-longue* en voladizo o las variantes con respaldo del taburete con la pata “L”. También se expone por primera vez el jarrón de vidrio *Savoy*, diseñado para la ocasión. Entre ambos niveles, un espacio a doble altura –al modo del foso de Viipuri– y una escalera lineal aseguran su conexión física y visual.

Como ocurre en el resto del pabellón, los límites interiores de la sala están pintados de color blanco. Con él se construye un fondo neutro sobre el cual disponer todos los objetos y fotografías, de una gama cromática mucho más intensa. Según indica el propio Aalto en una entrevista de 1937, “el diseño de la exposición constituye un proyecto en si mismo”. La gran cantidad de planos que definen la posición exacta de todo el material expositivo da fe de ello (AAA 68/267, 68/167, 68/168, 68/169 y 68/170).<sup>34</sup> Se podría decir que es obvio que a pesar de la diversidad y abundancia de los objetos, éstos quedan armonizados gracias a los recursos usados en la composición del espacio interior: una colocación siempre perimetral y un fondo blanco y neutro a lo largo de todo el recorrido.

La circulación por la sala también se produce a través de un recorrido perimetral que rodea el vacío central, apoyándose en la secuencia de imágenes y objetos que forran sus límites. Una vez visitado el nivel principal, existen dos opciones para avanzar. La primera es salir al balcón perimetral que rodea parcialmente el volumen de la sala. Este balcón conduce al visitante o bien al patio de acceso, o bien a la cota inferior del solar a través de una escalera de caracol. La segunda opción es continuar el trayecto por el interior, descendiendo a través de la escalera del vacío central para alcanzar, unos metros después, la salida. Allí se encontraba, en las primeras propuestas, un pequeño estanque de silueta sinuosa y una cabaña *moki*, la tradicional casa de descanso finesa.

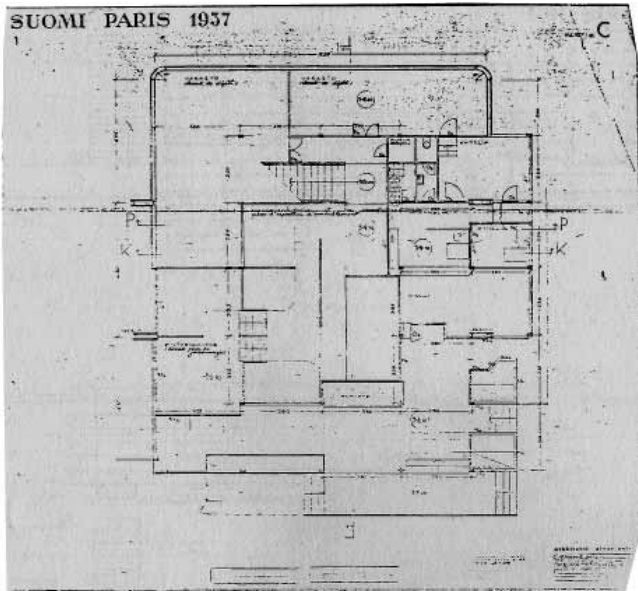
Estos últimos elementos son eliminados cuando el proyecto se materializa. Diversas divergencias con las autoridades finesas alteran parte de la propuesta. En lugar del estanque y la cabaña, Aalto coloca un ánfora cerámica de color negro justo en la salida, bajo el balcón de la sala principal.<sup>35</sup> Con este desenlace Aalto parece homenajear a Asplund y dotar al pabellón de ese carácter familiar y doméstico que los edificios de su colega sueco también solían desprender. El ánfora, seguramente llena de agua, emana quietud y contemplación, detenimiento y reflexión después del largo trayecto expositivo. Pese a la ausencia del estanque, Aalto consigue un desenlace ligado a uno de los elementos principales de la cultura finesa, el agua.

La finalidad primordial de una exposición, mostrar, refuerza la consideración del proyecto como una construcción perceptiva. Esto permite eludir otras consideraciones prácticas y declarar la primacía de la vista y el tacto del visitante como determinantes formales. De este modo, el orden establecido por el recorrido establece las pautas para comprender el material expuesto y la arquitectura que lo soporta. De hecho, en los diversos bosquejos que el arquitecto realiza durante los meses del concurso, es posible percibir las dudas y los sucesivos tanteos sobre las formas de aproximarse, entrar y recorrer el pabellón. Se podría describir la secuencia de las propuestas por las distintas formas de concebir el movimiento en cada una de ellas: desde aquel primer itinerario de ida y vuelta de los croquis del segundo premio, hasta el tránsito que rodea sucesivamente varios patios hasta encontrar la salida en la cota inferior del solar.



<sup>34</sup> Como ocurría con las secciones de los espacios principales de Viipuri, muchos de los dibujos de la sala principal de París sólo reproducen su perfil interior, y ponen énfasis en la ordenación del material que se debe exponer.

<sup>35</sup> Su colega y maestro Asplund también acostumbra a colocar estratégicamente este tipo de ánforas en sus obras. Las podemos encontrar en la Biblioteca de Estocolmo o en la Escuela Carl Johan de Goteborg.



73



74



75

Desenlace de la exposición

73 Planta en detalle del nivel -1 de la sala principal (AAA 68/147).

74 AAA 68/006/050.

75 AAA 68/006/035.

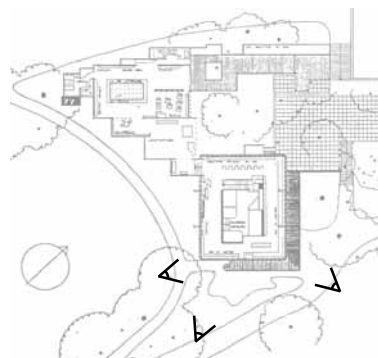
76 AAA 68/006/026.

77 AAA 68/006/015.

78 AAA 68/006/012.



76



77



78

Segundo premio. "Tsit Tsit Pum"

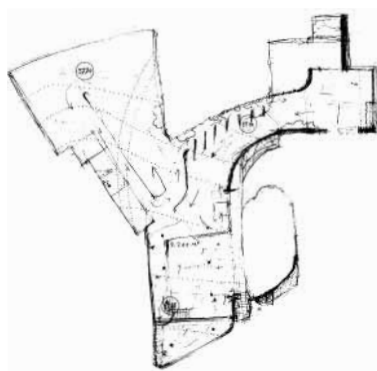
En el Pabellón de París se consolida una *manera* aaltiana alejada ya de las referencias figurativas a la modernidad más ortodoxa. No sólo desde el punto de vista de los materiales y los revestimientos, por cierto dentro de la tradición constructiva nórdica, sino por la superación de la arquitectura como objeto y su sustitución por la idea de lugar.

A lo largo de las diferentes versiones, tanto del primer premio como del segundo, se pretende crear un espacio exterior propio y con sentido arquitectónico, y un interior a modo de trayecto episódico y diverso.

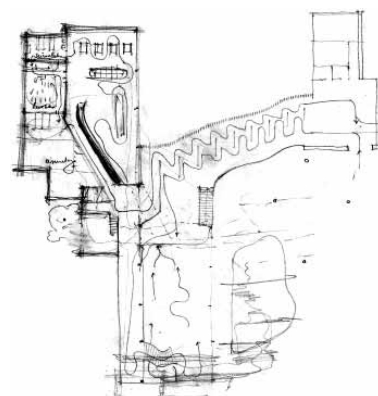
La versión finalmente construida, con una clara composición por partes o cuerpos diferentes que formulan un patio abierto, afianza la estrategia principal de Viipuri: generar un núcleo en torno al cual desarrollar la obra y los principales recorridos.

Decidir dónde y cómo se accede, disponer los espacios continua y encaadenadamente, controlar la incidencia de la luz, y diseñar cada uno de los revestimientos y soportes expositivos interiores han sido los aspectos que protagonizan cada uno de los innumerables esbozos y croquis a lo largo del proceso de proyecto.

Un pabellón cuyas dos versiones repercutirán en su obra posterior, como demuestra la similitud del segundo premio con proyectos como el Museo de Tallinn o el de Aalborg. O la composición por partes y la disposición claustral que también presentará el Ayuntamiento de Säynätsalo.

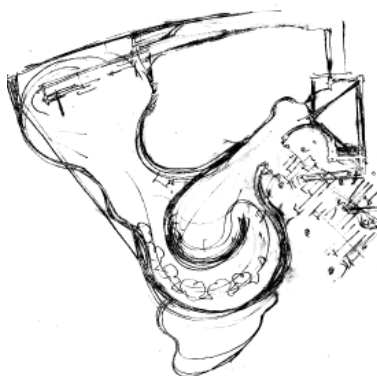


I

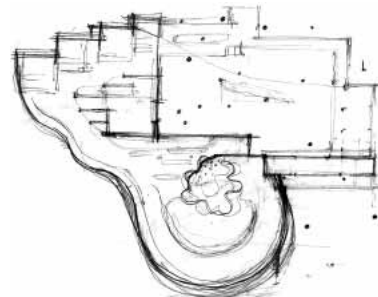


II

Primer premio. "Le Bois est en Marche"

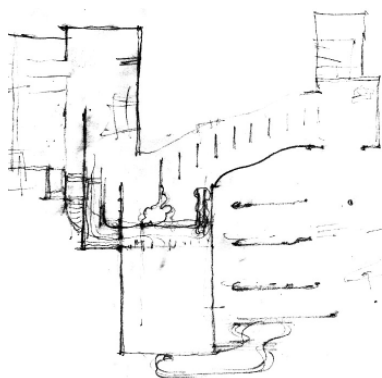


I

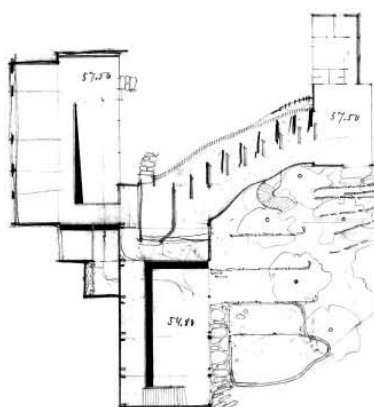


II

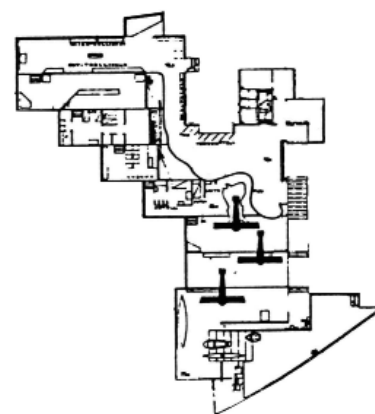




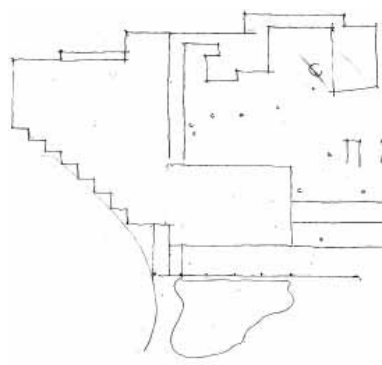
III



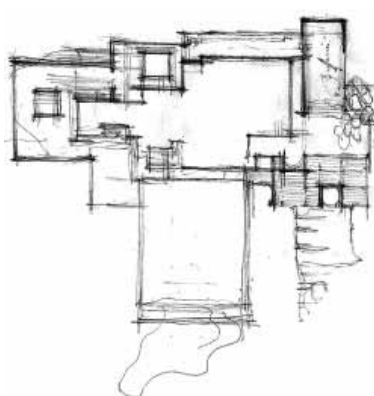
IV



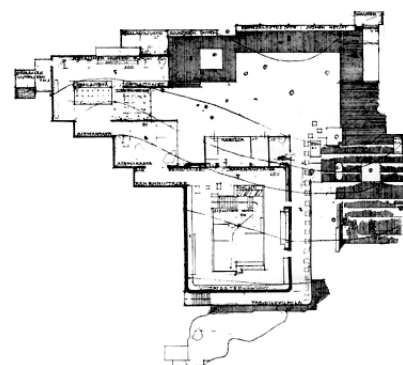
V



III



IV



V



### **CAPÍTULO III**

#### **EL AYUNTAMIENTO DE SÄYNÄTSALO (1949-52)**

El consistorio de Säynätsalo es un especie de pequeño ayuntamiento para una comunidad industrial de apenas 3000 habitantes. Esta pequeña comunidad sobrevive gracias a la protección de la fábrica de tratamiento forestal “Parviaisen tehtaant”, de la firma Enso-Gutzeit Oy.

Para la construcción del ayuntamiento, el consistorio decidió plantear un concurso (...). Los arquitectos S. Hytönen, V. Raitinen y yo mismo fuimos invitados a participar.

El ayuntamiento se construyó inmediatamente después del concurso. La idea principal es la siguiente: el edificio se sitúa sobre un pequeño promontorio a partir de una edificación que alterna una o dos plantas alrededor de un patio. El patio se encuentra sobre elevado gracias a la tierras extraídas para la construcción de los cimientos. La planta baja se reservó para los comercios. Gracias a los dos niveles, las estancias municipales se pudieron disponer libremente alrededor del patio elevado, sin conflictos con los comercios.

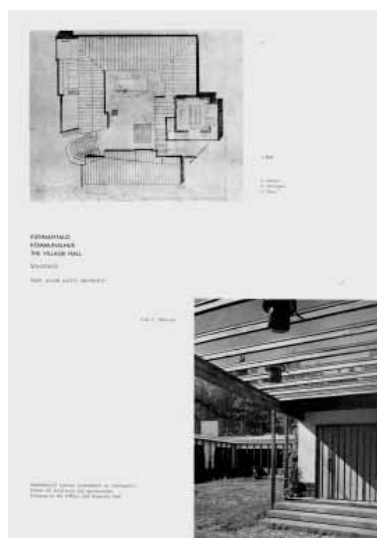
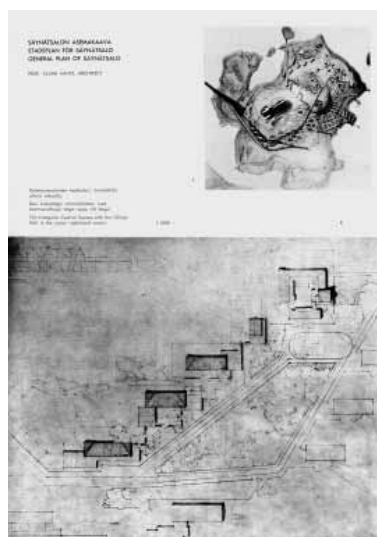
El edificio se construyó principalmente con obra vista, las cubiertas con láminas de cobre, y las principales partes del interior, los suelos, los techos, las puertas, etc. son de madera, aprovechando la fábrica forestal próxima y sus productos de alta calidad.

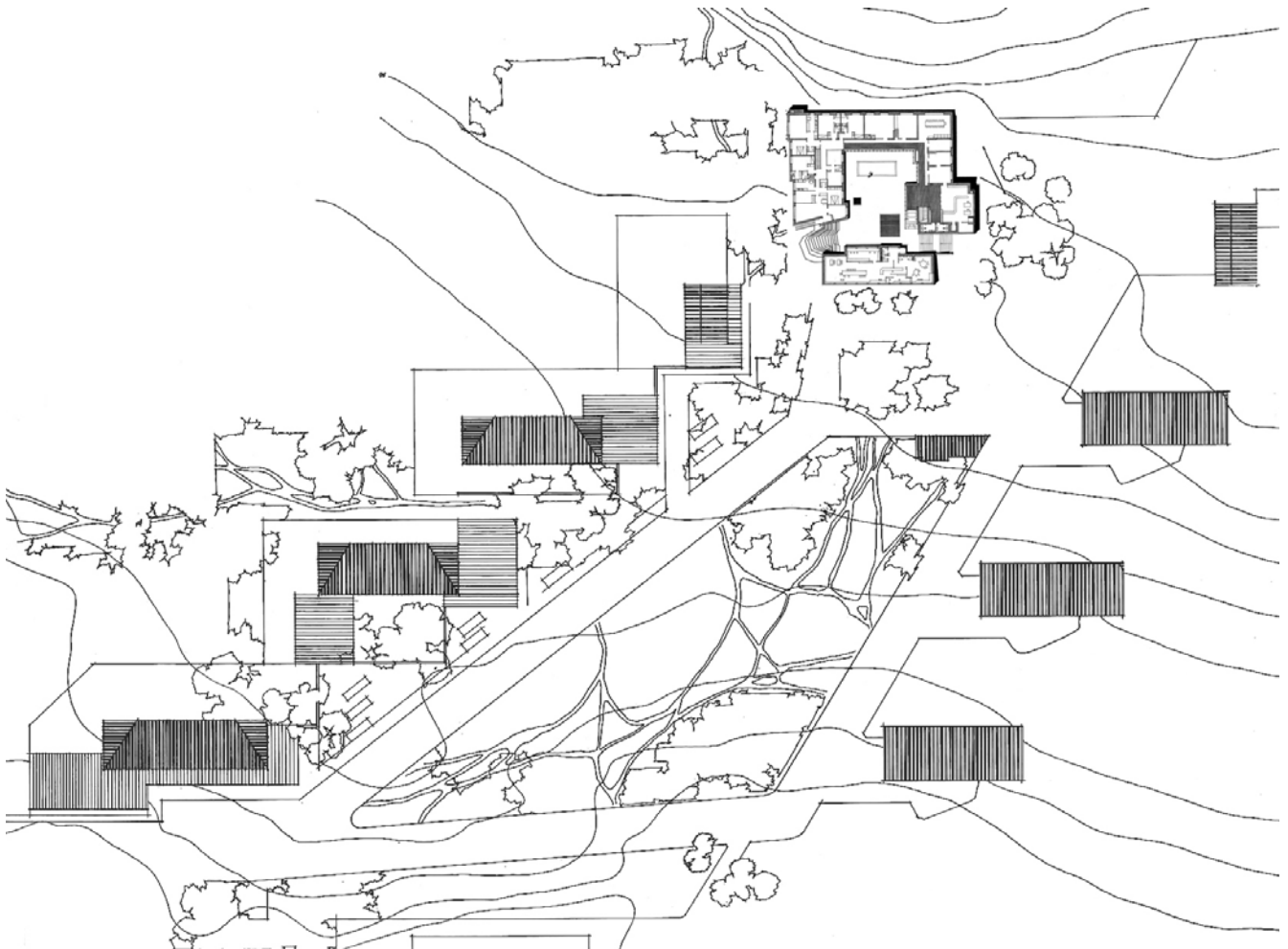
El ayuntamiento se sitúa en el vértice de una plaza triangular, que configura el centro del pueblo; (...) centro relacionado con el planeamiento general del municipio (obra del que escribe).

**Alvar Aalto**

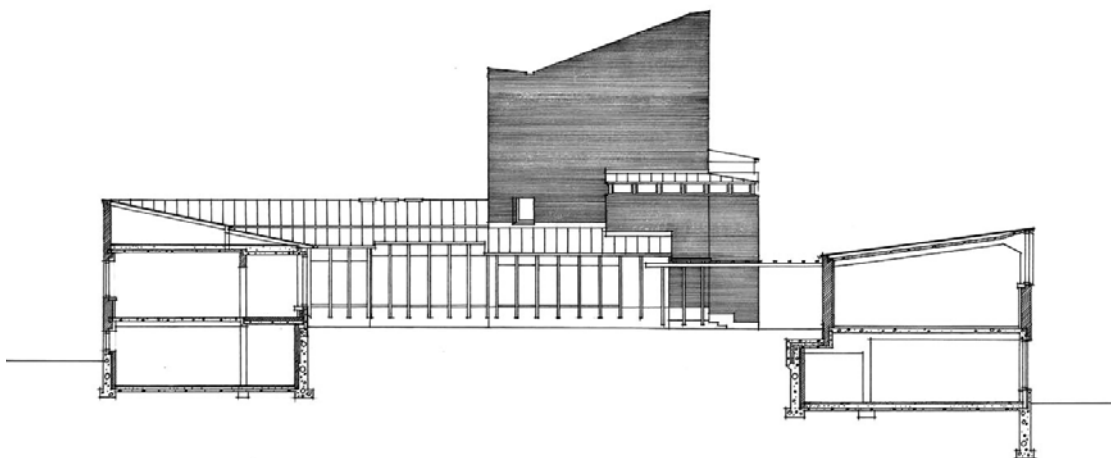
*Arkkitehti 9-10, 1953*



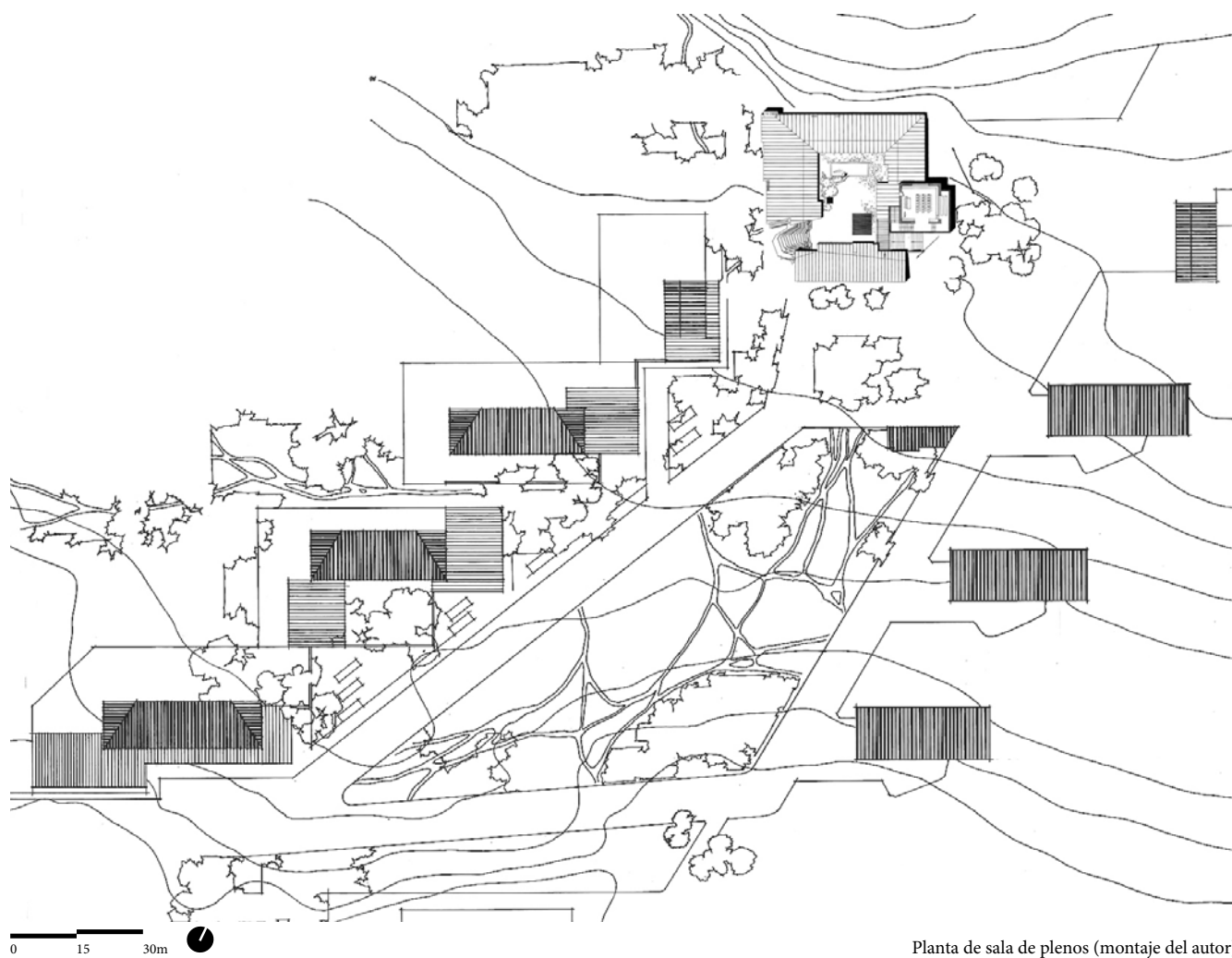




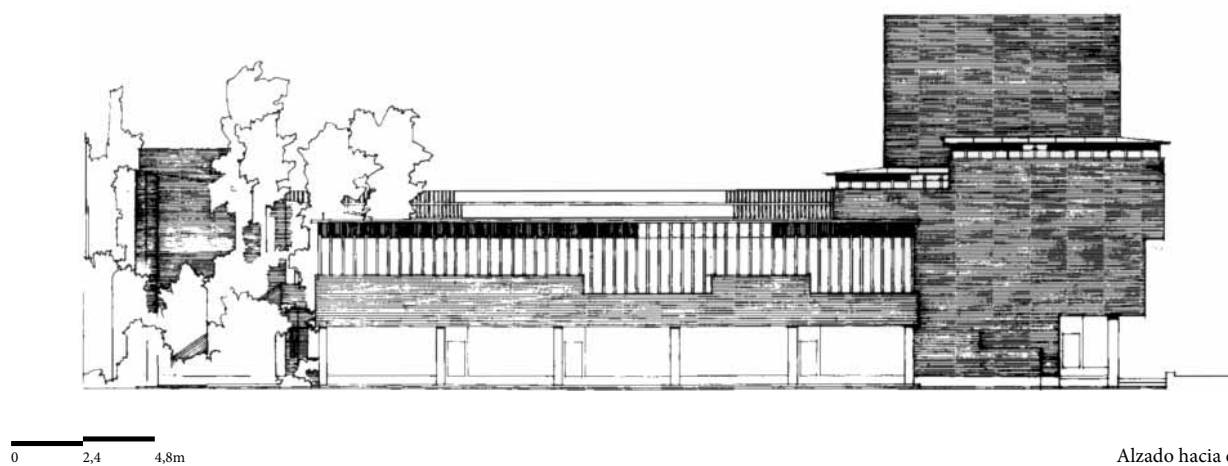
Planta noble (montaje del autor)



Sección transversal por la biblioteca



Planta de sala de plenos (montaje del autor)



Alzado hacia el centro (sur)

*Del mismo modo que sabemos que la salvación del pobre pequeño hombre es casi imposible, pero la intentamos siempre a pesar de todo, la principal tarea del arquitecto consiste en la humanización de la era del maquinismo. Pero esto no se puede concretar sin forma.*

Conferencia en Viena, 1955

**Alvar Aalto**

*Desde la construcción del Pabellón de París hasta el concurso para el Ayuntamiento de Säynätsalo en 1949, Aalto vive a medio camino entre Finlandia y Estados Unidos, de donde tiene que volver apresuradamente ante la inminente muerte de Aino, el 13 de enero de 1949. Dos años después de su primer viaje a Norteamérica, en 1938, Aalto es contratado como profesor visitante en el Massachusetts Institute of Technology (M.I.T) de Cambridge, donde trabaja de manera esporádica hasta 1948. Entretanto, la contienda con Rusia y constantes viajes a Suecia, donde colabora con el arquitecto sueco Albin Starck (1885-1960) en proyectos como el centro urbano de Avesta (1944), el Instituto Johnson (1944) –también en Avesta–, o el Ayuntamiento de Nynäshamn (1945). No obstante, la obra más importante de este agitado periodo es la Baker House (Cambridge, Massachusetts, 1946-49), el mayor rédito de la experiencia americana durante los años cuarenta.*

*Esta residencia de estudiantes, en la que trabaja al mismo tiempo que en Säynätsalo, condensa algunas de las estrategias formales y materiales que estarán presentes en el ayuntamiento y en parte de su arquitectura de los cincuenta y sesenta, como la ordenación del Campus de Otaniemi, el Instituto de Pedagogía de Jyväskylä o la Sede del Instituto Nacional de Pensiones de Helsinki. La factura material de las fachadas, de obra de fábrica manual típica de Boston, la importancia espacial y formal de las escaleras y pasillos de los dormitorios, y la relevancia concedida al sistema de acceso y al vestíbulo, serán estrategias substanciales también en Säynätsalo. De hecho, la Baker House es la primera gran obra de lo que la crítica ha denominado “periodo rojo”, caracterizado por volúmenes más masivos y arraigados a la tierra, en una clara voluntad de entroncar con los principios originales y primigenios de la tradición.*

*Precisamente, las referencias a la tradición, finesa y foránea, son constantes a lo largo de todo el proceso de proyecto. A parte de la arquitectura medieval italiana y sus referencias al cortile y a los itinerarios entre la calle y la planta noble de sus grandes edificios civiles, los castillos medievales fineses, como el de Turku o el de Savonlinna, guardan parte de los principios arquitectónicos presentes en la obra de Säynätsalo: la ubicación en terrenos elevados, su carácter masivo y contundente alrededor del patio de armas, y las torres de defensa, son características que Aalto incorpora al encargo.*

*De cualquier modo, el análisis no se centrará sólo en el ayuntamiento, y abarcará también los años que dedica al plan de Säynätsalo, entre 1942 y 1952. En este plan, Aalto abarca tanto la escala regional –plan director– como la arquitectónica, pasando por el proyecto del centro urbano del pequeño municipio. Con independencia de la escala, en los diferentes ámbitos en los que trabaja está presente la importancia de la composición tangencial y el recorrido perimetral, el espacio envolvente y la no frontalidad de los objetos arquitectónicos, y el lugar común como conjunto nacido de la adición de elementos autónomos que no renuncian a establecer su lugar propio.*



### ALVAR AALTO Y LOS ESPACIOS URBANOS

Pese a la gran cantidad de planes urbanísticos y centros administrativos y culturales que llega a proyectar, Aalto no se considera a sí mismo un urbanista. Solía decir que “en este lugar nosotros hacemos edificios, unos pequeños y otros grandes”, aludiendo a la independencia de los mecanismos proyectuales respecto la escala. Por otro lado, Aalto nunca logrará desarrollar sus ideas fundamentales a gran escala. La mayoría de los grandes conjuntos que construye –centros urbanos, campus universitarios, etc.– son sólo una parte de los planes generales desarrollados por él mismo y que no se llegan a concluir.

Aalto realiza el primer plan regional finés en 1942, el plan para la ribera del río de Kokemäenjoki; nunca se llevará a cabo. Las restricciones que siguen a la Segunda Guerra Mundial también obstaculizan el desarrollo del plan de ordenación del centro de Oulu (1943) y el plan de reconstrucción de Rovaniemi (1945). En otras ocasiones, como en los planes directores de Nynäshamn (Suecia, 1945-46) o Imatra (Finlandia, 1945-55), las dificultades políticas y de gestión impiden la finalización de los trabajos que inicia.

Sí tendrán más éxito los proyectos para los centros urbanos de Seinäjoki (1958) y Rovaniemi (1961).<sup>1</sup> Aunque no tienen la capacidad de ordenar el conjunto de ambas ciudades, sí las dota de un ámbito de referencia social y cívica donde los edificios públicos cumplen un papel especial: “para la vida ciudadana, y para la relación de los ciudadanos con su entorno, la formación de estas zonas nucleares es especialmente importante”.<sup>2</sup>

Aún así, dentro del urbanismo la influencia de Aalto es más extensa en el campo de las áreas residenciales construidas después de la guerra. Aalto propone la primera “ciudad en el bosque” para la fábrica de celulosa de Kotka (Sunila, 1936-37). Dos años antes había realizado una propuesta de agrupación radial de cuatro edificios de apartamentos en el barrio de Munkkiniemi (Helsinki, 1934). El objetivo de ambos proyectos es la armonía entre la edificación y la naturaleza. Ello se consigue a través de la transformación de la topografía, el tratamiento de la vegetación y la libre agrupación de los volúmenes sobre el terreno. A pesar de la aparente libertad, las reglas de juego son estrictas, de hecho, igual o más exigentes de lo que son cuando se utiliza como base una trama ortogonal.

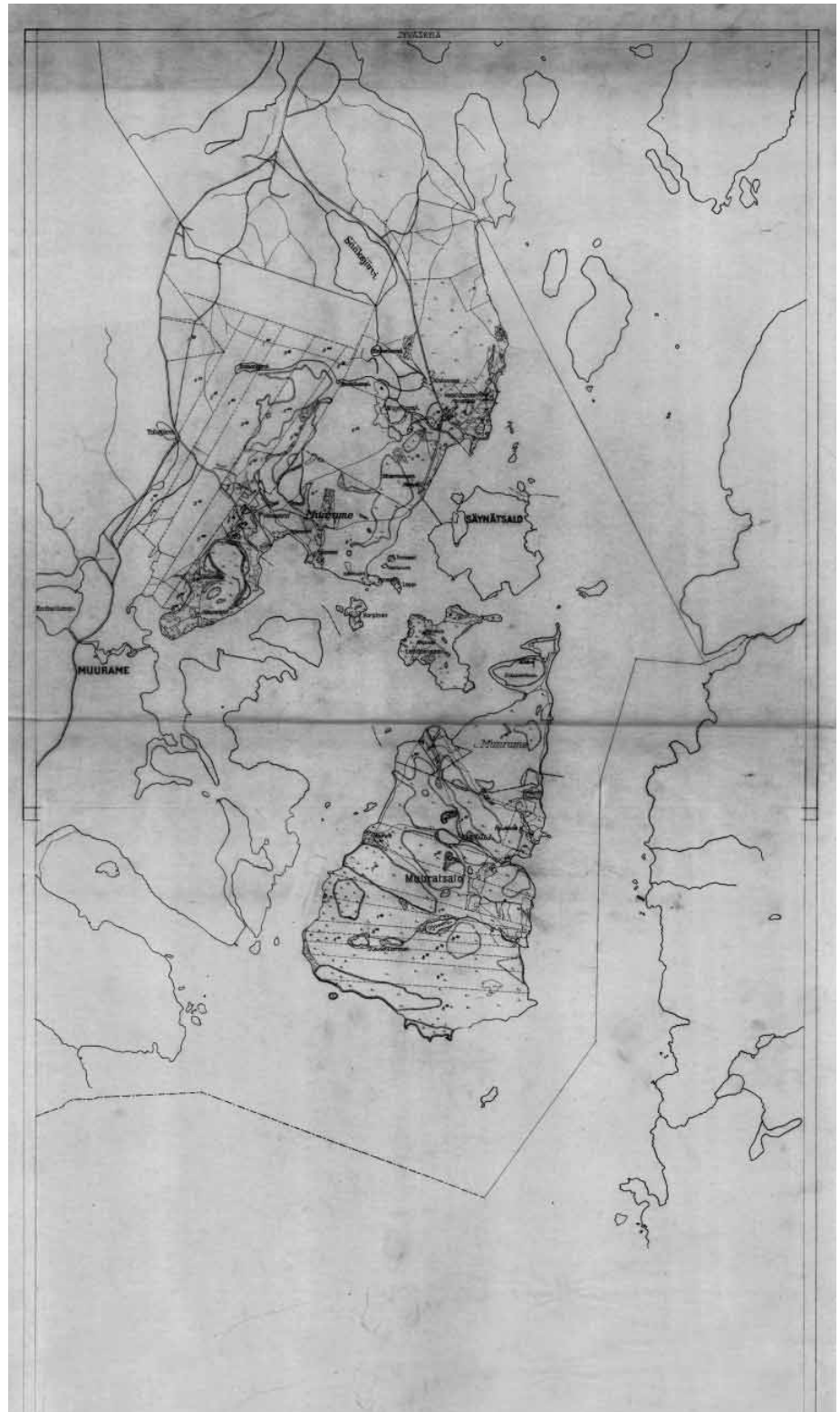
Estos planteamientos, sin embargo, producirán lamentables propuestas cuando sean realizadas por los menos dotados epígonos. El ejemplo formal de Aalto y el romanticismo de lo biológico y regional, que se extiende rápidamente en los años cuarenta, provocará que por los bosques fineses se amontonen torpes edificios y esquemáticas urbanizaciones. El propio Aalto se horroriza del resultado que él mismo ha provocado. En 1958, en su último artículo completo, expresa su parecer sobre los resultados de ese mal entendido “urbanismo-bosque”:

(...) Las áreas residenciales, con sus masas de construcción diferentes, artificiales: el crisol de motivos no corresponde al estado de variación, bello y biológico, que existe en el propio ser humano.<sup>3</sup>

1 Entre ambos proyectos, en 1959, Aalto comienza el Centro de Helsinki. Este gran encargo le acompaña hasta el final de su vida sin que dé los frutos deseados. De los diferentes planes de Aalto para esta zona sólo se ha llegado a construir el Finlandiatalo (1962-75).

2 AALTO, Alvar. ‘El centro de Rovaniemi’. A: SCHILDT, Göran (ed.). *Alvar Aalto de palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis Editorial, cop. 2000, pp. 324-25.

3 AALTO, Alvar. ‘A modo de artículo’. A: SCHILDT, Göran (ed.), *op. cit.*, p. 369.



01 Plano de emplazamiento (AAA 33/238).

## EL LUGAR

Säynätsalo es un pequeño municipio dividido en tres islas (Säynätsalo, Lehtisaari y Muuratsalo<sup>4</sup>) en el lago Päijänne, en el centro de Finlandia, a unos pocos kilómetros de la ciudad de Jyväskylä, donde Aalto había pasado parte de su infancia y su adolescencia (01). En otoño de 1923, tras finalizar sus estudios superiores en Helsinki, Aalto establece su despacho profesional en esta ciudad. Un año después de regresar, conoce a Aino Marsio, que se convertirá en su esposa y compañera de trabajo hasta su temprana muerte. Durante los años de estancia en Jyväskylä, la pareja combina la realización de los primeros encargos importantes con diversos viajes al extranjero. El proyecto para el Club Obrero de la ciudad coincide con el viaje de bodas a Italia, en el verano de 1924. Pertenece también a este periodo el edificio del Cuerpo de la Defensa de la ciudad (1926-29) y ya, fuera de la ciudad, la Iglesia de Muurame (1926-29).

La historia de Säynätsalo como comunidad industrial comienza en 1887, cuando Johannes Parviainen compra la isla principal del municipio y crea un aserradero en la zona sur. En 1914 se construye una fábrica para la elaboración de madera contrachapada y en 1940 se amplía para convertirse en una fábrica de viviendas prefabricadas de madera. En 1942 la empresa forestal Enso-Gutzeit compra la fábrica y encarga a Aalto un plan general para el municipio, que hasta entonces ha crecido anárquicamente alrededor de la zona fabril. En esos momentos el municipio cuenta con tres mil habitantes.

Aalto colabora con la empresa Enso-Gutzeit en diversas ocasiones. Uno de sus directivos, William Lehtinen, es cónsul de Finlandia en Nueva York cuando Aalto construye el pabellón finés para la feria de la ciudad, en 1939. Entonces entablan una amistad que le proporcionará diversos encargos. Entre ellos cabe destacar el plan director para una comunidad industrial de la firma en Summa (1954), la sede de la empresa en Helsinki (1959-62) y el proyecto no realizado para un museo que tenía que albergar la colección de arte del propio Lehtinen (1965).

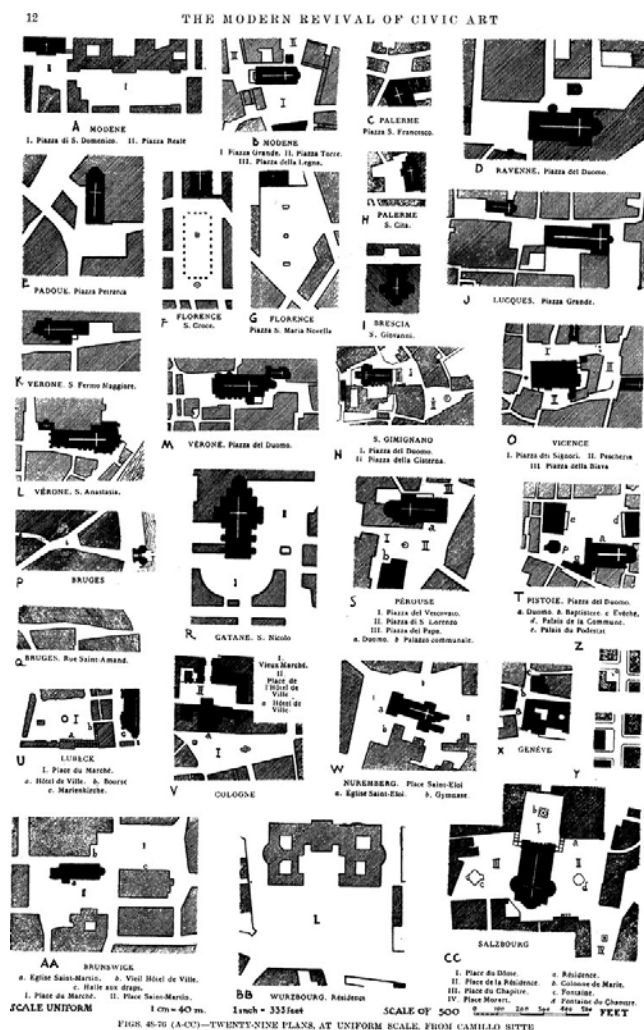
El director de la fábrica de Säynätsalo en esos momentos, Hilmer Brommels, conoce el trabajo de Aalto para otras comunidades fabriles. Los trabajos para la compañía A. Ahlström en Sunila (1936-53), Karhula (1937-58) o Kauttua (1937-46) propagan la fama de Aalto entre el mundo industrial. Esto provoca que gran parte de los encargos en los años treinta y cuarenta provengan de grandes compañías forestales que siembran Finlandia de pequeñas comunidades industriales.

La isla principal, Säynätsalo, apenas cuenta con un kilómetro cuadrado. La topografía está caracterizada por dos pequeños promontorios centrales. Sobre el mayor de ellos, situado a la cota treinta, se encuentra el cementerio del municipio, junto a una iglesia de Armas Lindgren proyectada en 1926. El segundo promontorio, situado más al oeste, marca la cota más alta de la isla, la treinta y cinco. Ambos promontorios serán fundamentales para Aalto y determinarán la organización general y formal de su plan director.

Desde el punto de vista del urbanismo del *mediterráneo*, sería difícil hablar de Säynätsalo como una ciudad, ni siquiera en la actualidad. Como dijo Ortega y Gasset, “la urbe es, ante todo, plazuela, ágora, lugar para la conversación (...), en rigor, la urbe clásica no debía tener casas, sino sólo fachadas que son necesarias para cerrar una plaza”<sup>5</sup>. En la mayoría de comunidades industriales y asentamientos rurales fineses, los lugares de relación o públicos son casi inexistentes. Säynätsalo no es una excepción.

4 La isla de Muuratsalo, la mayor de las tres, no pertenece enteramente a Säynätsalo. La zona sur de la isla pertenece al municipio vecino de Muurame.

5 ORTEGA y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. Madrid: Alianza, 1994 [1ª edición 1930].



02

02 Lámina del libro de Camillo Sitte *La ciudad como obra de arte* (1889).

03 Eliel Saarinen. Plan General para la Región de Helsinki, 1918.



03

Las granjas o las viviendas aisladas se agrupan por cuestiones de protección y control, sin una voluntad cívica relevante. Aunque la edificación acostumbra a organizarse en torno a un espacio central –en la cultura anglosajona recibe el nombre de *common* o *hof*–, éste no puede considerarse una plaza pública. Podríamos considerarlo como una franja de bosque o territorio natural especialmente protegida y controlada, pero en pocas ocasiones se convierte en un ámbito urbano activo.

En 1993, Säjäsalo pierde su autonomía municipal y se anexiona a la ciudad de Jyväskylä. En la actualidad, el número de habitantes no sobrepasa los tres mil. La fábrica forestal todavía es, como en los años de construcción del ayuntamiento, su principal motor económico. Por su parte, el edificio de Aalto aún alberga los principales servicios públicos de la zona: una biblioteca, una peluquería y un pequeño gimnasio.

### EVOLUCIÓN DEL PROYECTO

En 1924 las autoridades fabriles se ponen en contacto por primera vez con Aalto y le piden que proyecte un plan director para toda el área. El crecimiento del municipio después de la consolidación de la fábrica se produce de una forma arbitraria. Es entonces cuando se requiere la figura de un arquitecto-planificador que ordene la zona y establezca las bases de su crecimiento.

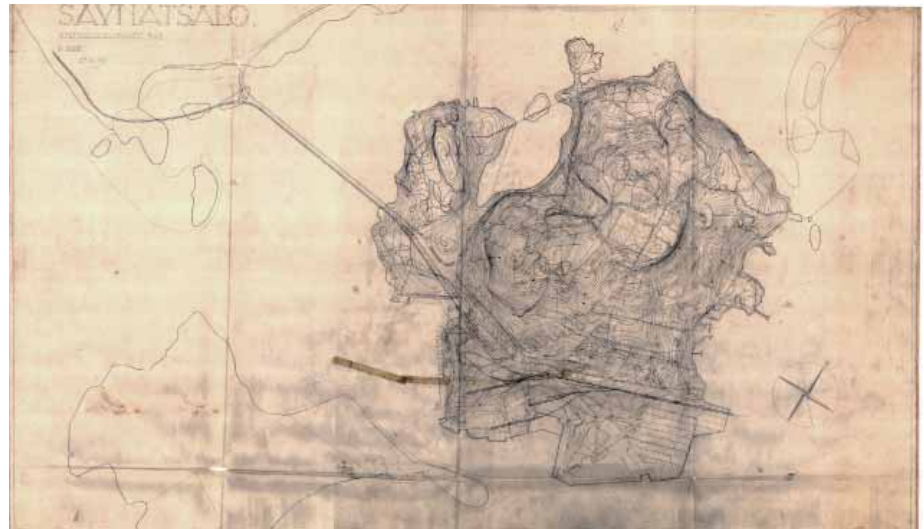
Con la entrada del siglo XX, el papel de los arquitectos en el desarrollo urbano finés se incrementa. Las ciudades, e incluso los pequeños municipios, comienzan a contratar arquitectos y urbanistas permanentes para sus ayuntamientos. También se empiezan a convocar concursos para proyectar ciudades enteras o áreas más acotadas en relación con emergentes focos industriales. El primer concurso de urbanismo en Finlandia se convoca en 1898 y consiste en el diseño del barrio de Töölö, en Helsinki.

Aunque pueda parecer extraño, gran parte de la planificación urbana de Finlandia desde finales del siglo XIX hasta los años sesenta del siglo XX está determinada por la creación y desarrollo de grandes asentamientos de tratamiento forestal. Grandes aserraderos se implantan por todo el país, sobre todo después de la aparición de las primeras máquinas de vapor en el último tercio del siglo XIX. Esta circunstancia abre nuevas perspectivas al negocio forestal y se crean las primeras líneas de ferrocarril. Es entonces cuando se toma consciencia de la planificación urbana, tanto a nivel local como regional. Hasta entonces el único instrumento planificador en Finlandia es el “Decreto para la Construcción General de las ciudades”, de 1856. Este decreto divide las ciudades según el material de construcción empleado, esto es, ladrillo, piedra o madera.

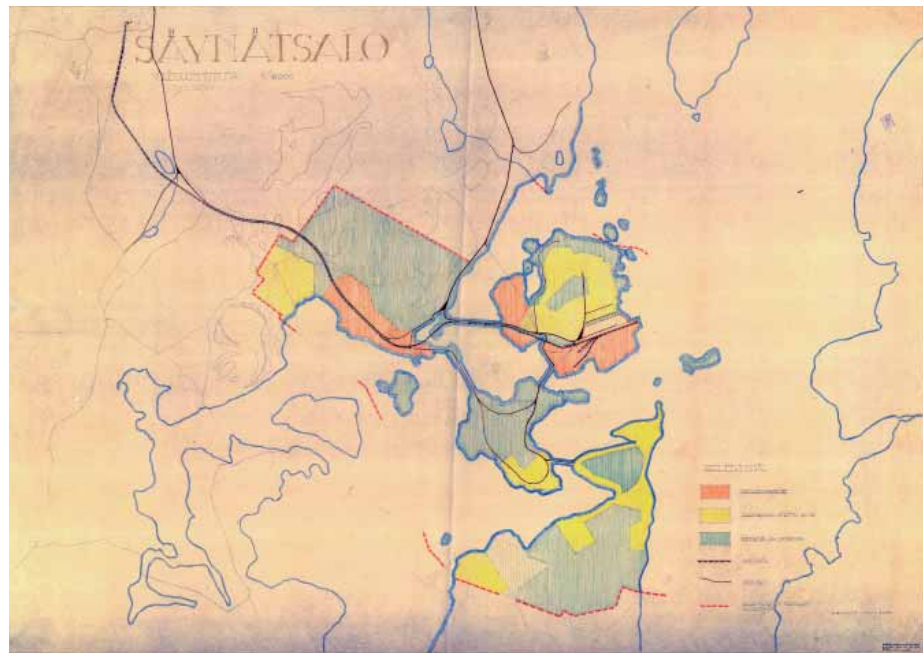
El auge de la industria coincide con una pugna teórica entre las tendencias urbanas más clasicistas, fruto del Estilo Imperial tanto sueco como ruso, y aquellas que ven en las propuestas anglosajonas de Camillo Sitte<sup>6</sup> (*Der Städtebau nach seinen künstlerischen*

<sup>6</sup> Las teorías de Sitte se difunden primero en Alemania gracias a historiadores del arte como Cornelius Curtius y Werner Hegemann. El primero de ellos escribe uno de los tratados más importantes de la época, *Über Baukunst* (1904).

En Suecia, los historiadores Gustaf Wickmann y H.J. Molin difunden las teorías de Sitte a través de la revista *Arkitektur*. En Finlandia, los artículos suecos comienzan a ser secundados y arquitectos influyentes como Lars Sonck o Eliel Saarinen se convierten en admiradores de las teorías a favor de la ciudad medieval y la consideración del espacio urbano desde criterios artísticos y perceptivos. En este ambiente cultural se enmarcan las palabras de Sonck en su artículo “La ordenación de nuestras pequeñas ciudades” de 1901: “La impresión que normalmente despierta la pequeña ciudad contemporánea es desagradable, monótona y estancada. La gente rara vez se detiene a pensar en esto, y si lo hace achaca esa sensación de tedio al tamaño de la ciudad. Pero si pensamos en la sensación de intimidad que emana de casi cualquier ciudad medieval, por más pequeña e irregular que sea, por más modestos que sean sus edificios, vemos que la causa de nuestras pequeñas ciudades no está en su tamaño. ¿No se originará esa impresión desagradable en la forma en que fueron planeadas, ordenadas y construidas?”



04



05

**04** Topográfico de la isla principal de Säynätsalo, 1943 (AAA 13/243).

**05** Zonificación del municipio por usos, 1943-44 (AAA 13/250).

*Grundsätzen*, 1889) y Ebenezer Howard (*Garden Cities of Tomorrow*, 1902) un mayor equilibrio con los modelos urbanos tradicionales y la naturaleza. Frente al monumentalismo de las grandes ciudades europeas como Berlín, París o Viena, se desarrollan nuevas tendencias más pintorescas y en sintonía con las nuevas “ciudades jardín” inglesas. El Plan General para la Región de Helsinki, de los arquitectos Eliel Saarinen y Bertel Jung, se publica en 1918 y recoge ambas tendencias. La axialidad y el carácter monumental de los principales viales y las grandes manzanas cerradas con patio se combinan con una estructura de calles curvilíneas y edificaciones en hilera de baja densidad. Estas últimas zonas conforman los barrios residenciales periféricos a modo de las “unidades vecinales” inglesas.

Teniendo en cuenta que en el Departamento de Arquitectura de la Universidad Tecnológica de Helsinki, donde estudia Aalto hasta 1921, no se incluye ninguna asignatura de planeamiento o urbanismo hasta 1922, quedan claras las referencias culturales y formales sobre las que puede haber desarrollado el plan de Säynätsalo en 1924. De hecho, uno de los pocos libros sobre urbanismo que se han encontrado en su biblioteca es *Staden som konstverk* (*La ciudad como obra de Arte*), publicado en 1922 por su amigo Gustaf Strengell. En él se recogen los principales debates urbanísticos señalados y se difunden las teorías de Sitte, cuya influencia en los países nórdicos se extiende a través del intercambio cultural e ideológico entre Suecia y Alemania en los albores del siglo XX.

#### El plan director (1942-45)

Casi veinte años después de las primeras conversaciones, Aalto comienza a trabajar en el proyecto. En esos momentos ya es un reputado arquitecto en Finlandia y acumula cierta experiencia en tareas de planificación y urbanismo. Su relación con la familia Gullichsen, propietaria de la sociedad Ahlström, le ha proporcionado diversos encargos urbanísticos. El más relevante de ellos es el plan para la comunidad industrial de Sunila (1936-37). De manera similar a como ocurrirá en Säynätsalo, en Sunila trabaja con un tejido industrial, en esa ocasión de nueva planta, y con nuevas zonas residenciales y de servicios.

Aunque el encargo se formaliza en 1942, no es hasta agosto de 1943 que Aalto consigue los planos generales del municipio y un topográfico de la isla principal (04), donde tiene que ubicar el centro cívico. Ese mismo año, Aalto es elegido presidente de la Federación Finesa de Arquitectos (SAFA). Precisamente uno de los objetivos que se impone es el desarrollo del Plan Nacional de Ordenación. Aalto pretende controlar, desde el planeamiento, el desarrollo social, económico y urbanístico de los agrestes territorios fineses:

Igual que las ciudades medievales perdieron sus muros y una ciudad nueva se desparramó en la zona extramuros formando un ensanche, el concepto de ciudad hoy ha de renunciar a tener límites; pero esta vez no en el sentido de un mero ensanche, sino más bien en el sentido de que la ciudad debe unirse al campo. En el fondo, el fin último de estos planes para áreas unitarias (se les llama Planes Regionales) consiste, dicho brevemente, en la sincronización entre el campo y la ciudad.<sup>7</sup>

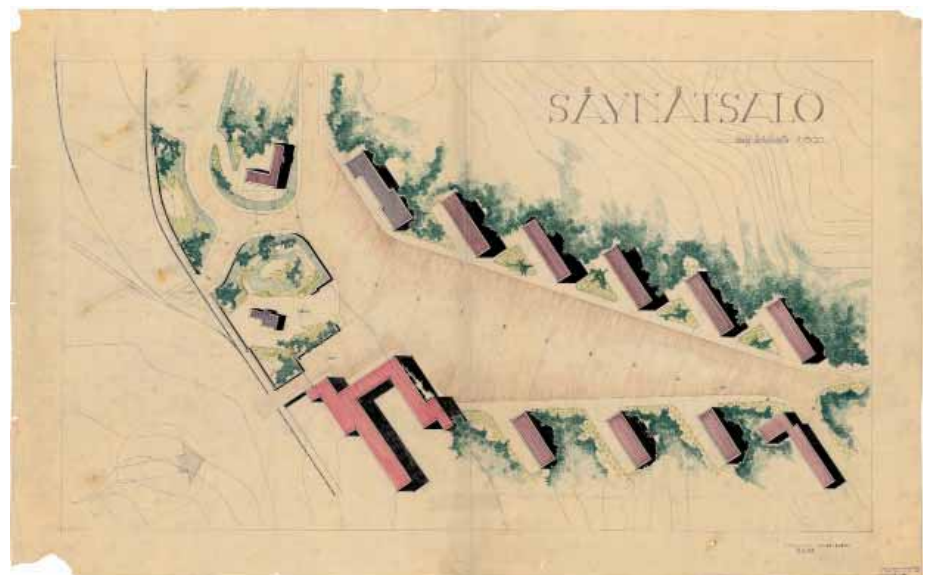
El plan director de Säynätsalo se convierte, entonces, en un ensayo a escala real de lo que propugna desde la Federación. El plan abarca las tres islas del municipio. En un principio, realiza una zonificación en tres usos: industria, zonas urbanizables y zonas boscosas sin edificación (05). Donde los usos parecen estar más organizados es en la

<sup>7</sup> AALTO, Alvar. ‘Finlandia como modelo del desarrollo mundial’. A: SCHILDT, Göran (ed.). *op.cit.*, pp.232-238.





06



07

06 Propuesta urbanística para la isla principal, mayo de 1944. El plan ya contempla la volumetría aproximada de cada uso y tipología urbana (AAA 13/244).

07 Planta de la zona cívica a los pies del promontorio central de la isla, 1944 (AAA 14/144).

08 Instituto de Pedagogía de Jyväskylä, 1951-58.



isla principal, área en la que se encuentra la fábrica existente. Allí se colocan perimetralmente, formando anillos alrededor del espacio central y más alto de la isla. Este espacio, ocupado en parte por el cementerio, se rotula como zona libre. El siguiente uso, la zona urbanizable, se sitúa como una corona exterior al centro de la isla. En tercer lugar y según su actual ubicación, se sitúa la industria. Ésta última se amplía proponiendo una extensión hacia el oeste, también en los bordes de la isla, junto al lago.

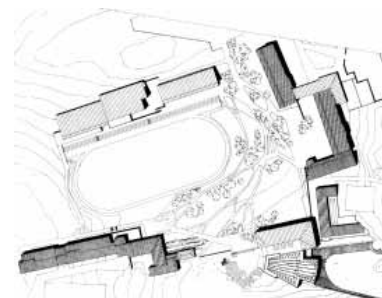
Siguiendo la organización en anillos, se proyecta una vía principal de circunvalación que comunica la isla de Săynäsalo con Jyväskylä y la costa. Esta vía conecta el cementerio y su iglesia con las nuevas áreas proyectadas, y une diversas zonas industriales. Junto a ella, se plantea la construcción de una vía de tren que finaliza en el corazón mismo de la fábrica existente. Ésta permitiría realizar, con agilidad y eficacia, el transporte de las materias primas y las manufacturadas hacia las áreas más pobladas del sur de Finlandia.

En mayo de 1944, el plan de la isla principal ya está dibujado por completo. Las “manchas” iniciales se han convertido en una propuesta más concreta, donde se identifican diferentes tipos edificatorios en relación con los distintos usos (06). La zona industrial se mantiene igual, mientras que las zonas urbanizables se desdoblan en áreas residenciales y públicas. En las zonas norte y este, se plantean las residenciales. Hacia el norte y puntuando la orografía de la isla, se proyectan una serie de torres y bloques lineales. Hacia el este se emplazan una serie de casas unifamiliares aisladas y en hilera siguiendo las líneas topográficas hasta la orilla del lago. Estas viviendas están dotadas de un jardín propio para cada familia y de un huerto comunitario. Junto a los diferentes tipos de viviendas, se plantean bloques aislados de servicios para la zona.

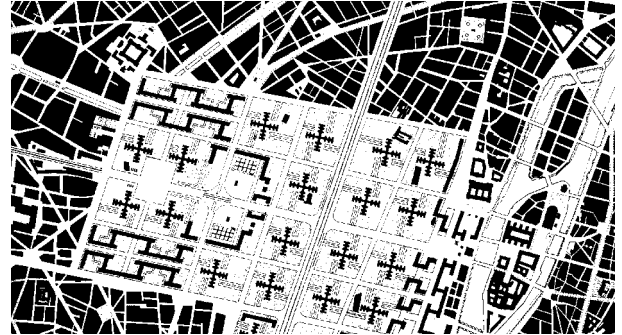
El área central de la isla se reserva para las zonas públicas y cívicas. En su promontorio, denominado “Acrópolis” en los planos de Aalto, se organiza la primera de ellas: una serie de bloques perpendiculares a la pendiente y distribuidos de forma radial rodean una pista de deportes. De esta manera, se anticipa parte de la organización general del proyecto de 1951 para el Instituto de Pedagogía de Jyväskylä –universidad desde 1966 (08). En Jyväskylä, sin embargo, a lo largo del proceso de definición, el área de deportes central queda más acotada por las edificaciones que lo abrazan. La propuesta más abierta del concurso evoluciona hacia una propuesta en forma de “U” más rígida.

La segunda zona cívica se ubica a los pies del promontorio. Se trata de una serie de bloques lineales de servicios comerciales y públicos alrededor de un espacio triangular (07). Su situación aprovecha una franja topográfica donde los desniveles son más suaves y espaciados. El ámbito triangular se lee como un ensanchamiento de la vía rodada. Los testeros de los bloques lineales definen una secuencia alternada de llenos y vacíos que permiten identificar este ámbito como un único espacio libre. Precisamente este último enclave será el elegido para ubicar el ayuntamiento cuando en 1949 el consistorio municipal decida convocar el concurso.

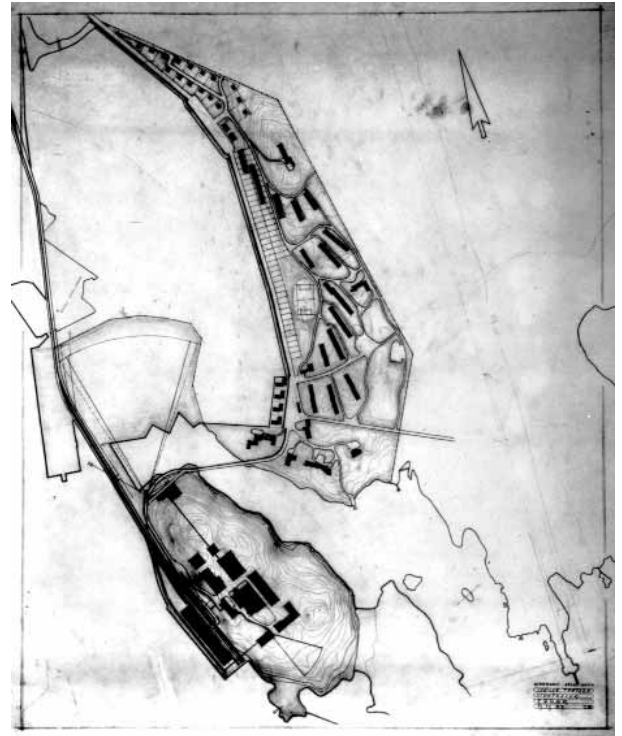
Conviene resaltar en este momento la importancia de los elementos geográficos en la primera zonificación que esboza Aalto. No es una casualidad que el promontorio central de la isla y sus alrededores sean los elegidos para ubicar las dos zonas más importantes del municipio. El lago, la planicie, el valle, o la colina son elementos arquetípicos de la geografía que con frecuencia se convierten en partes fundamentales de la ciudad, sobre todo cuando se trata de la ciudad tradicional. Los lugares públicos de la mayoría de las ciudades tradicionales mediterráneas, tan admiradas por Aalto, están vinculadas con hechos geográficos muy precisos, como enclaves elevados desde donde controlar sus murallas y otear el paisaje. Así, determinados arquetipos urbanos, como el castillo fortificado en la cima de un promontorio o el balcón sobre el paisaje



08



09



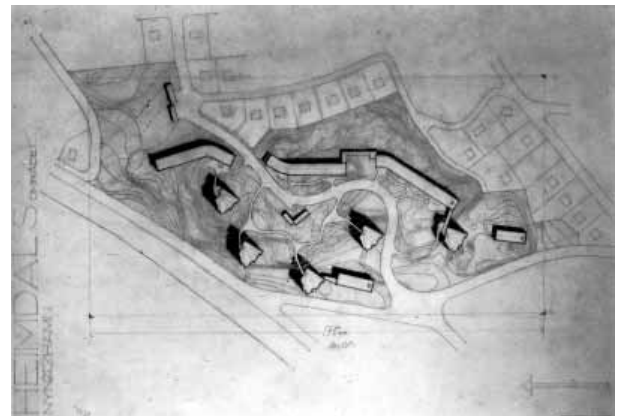
10

09 Le Corbusier. Plan Voisin, París, 1925.  
Plano figura-fondo publicado en el libro de  
Colin Rowe *Collage City*.

10 Viviendas de la fábrica de Sunila (Finlan-  
dia, 1936-38).

11 Viviendas en Nynäshamn, Suecia, 1943-46.

12 Fotografías de Siena realizadas por  
Aino Aalto durante un viaje en 1947  
(E 14/9 y E 14/2).



11

apropiándose visualmente del territorio, muestran con claridad el papel catalizador que desempeña la geografía en la construcción de los lugares públicos.

Aalto está muy interesado en la ciudad tradicional nuclear, aquella que se desarrolla en torno a un lugar público que suele aunar el poder civil y religioso, y que se convierte en el punto de referencia de su crecimiento.<sup>8</sup> En este sentido, Siena es un paradigma; la *Piazza del Campo* es la plaza central que representa de manera simbólica a toda la ciudad. Además, la *Piazza* participa de la dimensión geográfica del lugar. Su colocación, forma y dimensión parten de la topografía, de las vías de comunicación (caminos), de la orientación y de las vistas hacia el valle cercano. El propio Aalto se refiere a esta ciudad unos años después del proyecto de Säynätsalo:

Acabo de venir de Siena que, según mi opinión, cumple requisitos bastante exigentes para considerarla una ciudad bien hecha. La ciudad de Siena es curiosa, por el hecho de que, como todas las urbes toscanas en general, está construida sobre un alto, pero no se trata de un otero de forma redondeada; tiene dedos como una mano (...) Sus tres leones –la delgada torre del Ayuntamiento, la fachada blanquinegra del Duomo, y la Fortezza, situada en la colina más alta– construyen para la ciudad una cara que hace que la vida del hombre sea allí realmente más agradable.<sup>9</sup>

Aunque a estas alturas la propuesta se plantea en términos muy genéricos, se pueden extraer algunas estrategias generales de implantación. Las zonas principales que se establecen en la zona norte y este de la isla se plantean según los criterios funcionalistas dictados por el CIAM y la ortodoxia moderna. El territorio se coloniza a través de edificios autónomos –objetos– que puntúan el territorio –espacio libre continuo–, según los diferentes usos: residencia, servicios, etc.

En cambio, cuando proyecta las zonas públicas las estrategias son diferentes. Aunque los volúmenes aún son objetos convexos aislados, empiezan a prefigurarse lugares colectivos basados en criterios de concavidad y centralidad. Ya sea en la pista deportiva o en el vacío triangular del centro cívico, la edificación no tiende a dispersarse por el territorio sino que esboza un primer intento de definir un corazón urbano de referencia para los ciudadanos. Como veremos un poco más adelante, los siguientes esfuerzos de Aalto se centrarán en definir cada vez más este corazón. Los edificios que lo envuelven adquirirán un rol más activo en la definición del espacio público, y se abandonará el esquematismo de estas primeras propuestas.

La combinación de criterios tradicionales de centralidad y mecanismos más propios del urbanismo funcional del CIAM es un rasgo que ya aparecía en el plan de Sunila, y que se afianza en los planes y centros urbanos de los cuarenta. Tanto en Säynätsalo (1942-47) como en el centro de Oulu (1943), Nynäshamn (1945-46) o Imatra (1949), los dispositivos son los mismos. Aunque ninguno de los planes directores de estas comunidades se construirán, ejercerán una fuerte influencia en los proyectos urbanos fineses, como el de Tapiola (1951-1960).

Donde sí tendrá oportunidad de aplicar los criterios que esboza en el plan director de Säynätsalo es en el concurso para la ordenación de la Universidad Politécnica



12

<sup>8</sup> El espacio público entendido como un lugar caracterizado formal y topológicamente también es uno de los ingredientes fundamentales en las propuestas de los grandes arquitectos de la modernidad. Pocos son los casos en que no se ha considerado esa condición como una condición *sine qua non* de los proyectos. Así, difícilmente se podrían entender, por ejemplo, los *redents* y las *unités* de Le Corbusier, o los diversos centros de oficinas de Mies. Todos ellos son conjuntos arquitectónicos y urbanos que pretenden formular un lugar concreto, a veces aislado, en otras ocasiones en contacto con el tejido existente.

<sup>9</sup> AALTO, Alvar. 'Planeamiento Urbano y Edificios Públicos'. A: SCHILDT, Göran (ed.). *op.cit.*, pp.293-298



13



14

13 Ordenación general del promontorio central y el centro cívico (Fragmento de AAA 13/245).

14 Ordenación general del promontorio central y el centro cívico (AAA 14/147).

15 Perspectiva del *Keskurostori* ("plaza central") (AAA 14/145).

16 Planta general del Campus de Otaniemi, 1949-68 (AAA 13/823).



15

de Helsinki, en 1949. El 11 de abril de 1949 presenta una propuesta bajo el lema *Ave alma mater morituri te salutant*. El concurso consiste en la planificación de un nuevo campus en Otaniemi, una península cercana al barrio de Munkkiniemi. Aalto agrupa los edificios universitarios más significativos –biblioteca, aula magna y escuela de arquitectura– en la zona más alta del terreno, mientras que el resto de usos –residencias, departamentos, laboratorios y viviendas– se dispersan en el agreste paisaje, y buscan las relaciones óptimas con las vistas, la orientación y la topografía. Al igual que en Säämätsalo, centralidad y dispersión se aúnan en el mismo plan con el objetivo de equilibrar la relación con el territorio (16).

#### El centro urbano de Säämätsalo (1945-47)

Con el plano AAA 13/244 de 1944 (06), se cierra la ordenación general de la isla principal de Säämätsalo. Una vez propuestos los principales usos, su ubicación y una primera forma edificatoria, Aalto se dedica a trabajar algunos ámbitos parciales. Sin lugar a dudas, al que dedica más esfuerzo es al ámbito central, especialmente al triangular, denominado por Aalto: *Keskurostori* (“plaza central”). Con los sucesivos dibujos sobre la “Acrópolis” y la “plaza central”, se definen cada vez más tanto el espacio libre como la forma de las edificaciones que lo acotan.

Uno de los documentos más difundidos del centro urbano es la perspectiva AAA 14/145 (15). Con el punto de vista en su base, la lámina muestra un espacio convergente definido por una serie de testeros simétricos. La novedad respecto a versiones anteriores se encuentra en su núcleo, ocupado ahora por una “alfombra” verde y diversos árboles. Aquel primer ensanchamiento de la vía rodada se ha convertido en una zona libre que rescata parte de la vegetación existente, convirtiéndose en una zona peatonal. La vía rodada se desdobra y se coloca en el perímetro, junto a diferentes bloques.

En los sucesivos dibujos, se incide en los aspectos generales ya expuestos y se enfatiza la importancia de la topografía en la ordenación general (13, 14). Diversos dibujos remarcan las cotas originales, en una clara voluntad de concederles un lugar importante en la planificación. Respecto a la edificación, los esquemáticos bloques iniciales de la plaza central se desdoblan y articulan en diferentes piezas. La zona sur contacta con la naturaleza colindante a través de los intersticios entre bloques simples. En cambio, en la zona norte, los bloques se articulan en diversas piezas de alturas diferentes. De esta manera, las plantas bajas se extienden para acotar las áreas libres y definir con mayor precisión la vía rodada. El proyecto se define, así, desde los ámbitos libres de cada edificio hacia el vacío común central. Éste se matiza con diversos senderos y caminos peatonales, aunque principalmente se trata de un área de reposo y contemplación, liberada de coches. De hecho, para Aalto “el tráfico no puede ser un fin en sí mismo sino un medio auxiliar (...) El centro debe servir a todos los ciudadanos y, sobre todo, a la vida cultural”.<sup>10</sup>

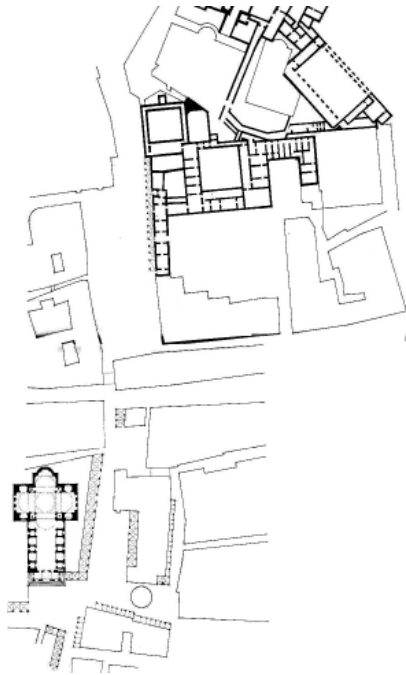
La ordenación de los volúmenes que rodean la “plaza central” determina unos recorridos perimetrales pautados y ritmados por sus testas. La edificación asume el papel de delimitador espacial. Los límites de los sólidos edificados se pliegan y quiebran para crear nuevos ámbitos y pintorescas vistas conforme se recorren sus caras. Los edificios no son objetos libremente colocados en un espacio continuo, vacío y expansivo –convexo–, sino que actúan de masa construida en torno a un centro jerárquicamente importante.

De esta manera, los cuerpos construidos “acompañan” de manera tangencial al pe-

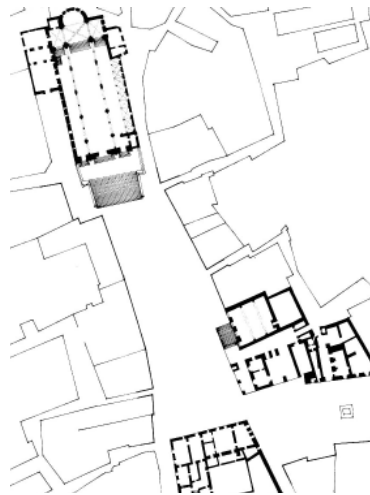


16

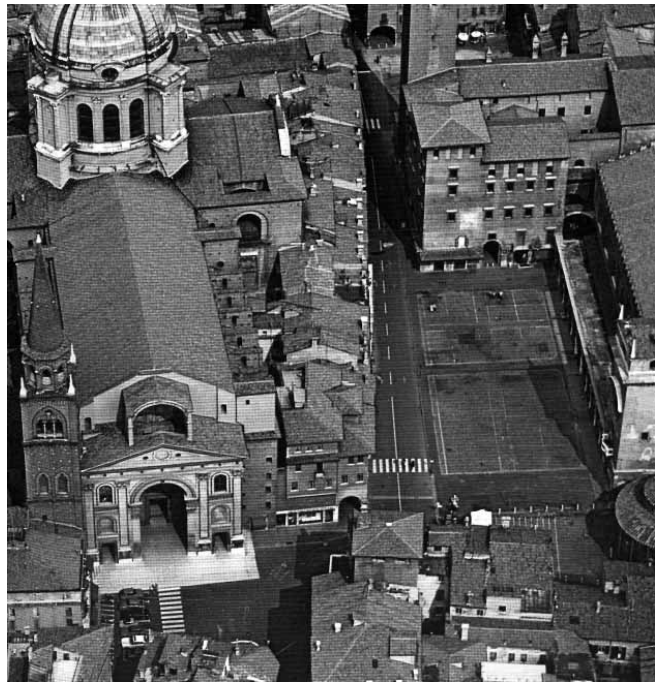
<sup>10</sup> AALTO, Alvar. ‘El papel internacional del Arte Finandés’. A: SCHILDT, Göran (ed.). *op.cit.*, pp. 388-392.



17



18



17 Mantova, concatenación de plazas en centro histórico (piazza Mantegna, piazze delle Erbe, piazza Broletto y Piazza Sordello).

18 Todi, Piazza del Popolo (Palazzi del Capitano, del Popolo i dei Priori).

19 San Gimignano, apuntes de Aalto durante un viaje por Italia en 1948.

tón, que los percibe según una secuencia perceptiva en escorzo que los enlaza. Este tipo de circulación busca las esquinas para, una vez allí, descubrir nuevas visuales y rutas alternativas para avanzar. Esta organización central y recorrido tangencial no es tan habitual en el expansivo urbanismo moderno y sí en ciertos arquetipos urbanos del pasado. En este sentido, es apropiado retomar algunas de las reflexiones iniciales de la tesis. Cuando analizamos los textos de Rowe y Porphyrrios, ya se mencionaron ciertos espacios urbanos de la historia que estaban presentes en la arquitectura de Aalto. Los rescata no desde la consideración de modelos figurativos, sino como estructuras formales recurrentes que, por encima de las modas y las épocas, ayudan en la tarea de proyectar. Este era el caso de la ciudad tradicional mediterránea y, en particular, de la plaza medieval italiana.

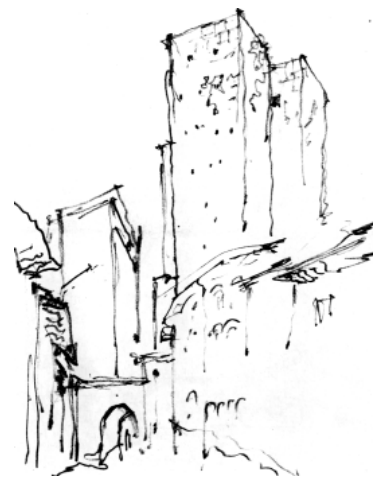
Diversas son las estrategias que acercan el centro de Săynătsalo a este arquetipo urbano. Salvando todas las distancias geográficas y culturales, y dejando al margen el hecho de que el proyecto finés se tendrá que construir *ex-novo*, podemos citar algunos mecanismos paralelos. Frente a la plaza neoclásica que obliga a sus componentes a situaciones estrictas tanto desde consideraciones de forma como de composición, la plaza medieval italiana admite que cada una de sus partes crezca y evolucione con el tiempo, desde sus propias necesidades y las del sitio. El lugar se construye a partir de lo múltiple y diverso, permitiendo cierta libertad a cada una de las piezas que componen los límites urbanos.

Por otro lado, para Aalto es fundamental la capacidad de la plaza como lugar que envuelve al ciudadano sin imponerse. Los edificios están alrededor del hombre, envolviéndolo, no enfrentándose a él. El gesto de arropar lleva implícito la creación de un espacio público que tiende a la concavidad y que define con claridad un núcleo. Además, la multiplicidad y variedad de piezas que lo envuelven provocan giros perspectivos y recorridos pintorescos, como en Săynătsalo. Este aspecto quedará más claro cuando se realice el proyecto del ayuntamiento, incorporándolo como pieza que focaliza el espacio urbano y que dirige los recorridos, siempre en escorzo, hacia él.

En definitiva, Aalto observa en los modelos medievales un equilibrio entre ciudad y naturaleza, entre áreas edificadas y libres. La plaza medieval italiana se convierte en una alternativa a los espacios abiertos y convexos de la ciudad moderna. De cualquier modo, también podemos establecer una serie de coincidencias con los intereses de los CIAM en estos mismos años. Sus principales integrantes, entre los que se cuenta el propio Aalto, desarrollan durante esta década unos estudios sobre los centros cívicos urbanos modernos y tradicionales.

En torno a 1940, siete años después del famoso congreso del CIAM de 1933, Josep Lluís Sert y Sigfried Giedion comienzan a trabajar en la publicación de las actas del congreso.<sup>11</sup> Las reflexiones sobre la ciudad funcional que allí tuvieron lugar darán paso a un libro que recogerá todas las reflexiones y debates llevados a cabo. Cuando tienen preparado un primer borrador, Sert y Giedion deciden enviar un ejemplar al historiador americano Lewis Mumford. Mumford, en abierta discrepancia con la ciudad funcional moderna, plantea una crítica directa a uno de los argumentos principales de los CIAM: la organización de la ciudad en cuatro funciones básicas –residencia, trabajo, ocio y circulación– parece obviar lo más esencial de todo asentamiento humano, los lugares públicos y el “centro de la ciudad”.

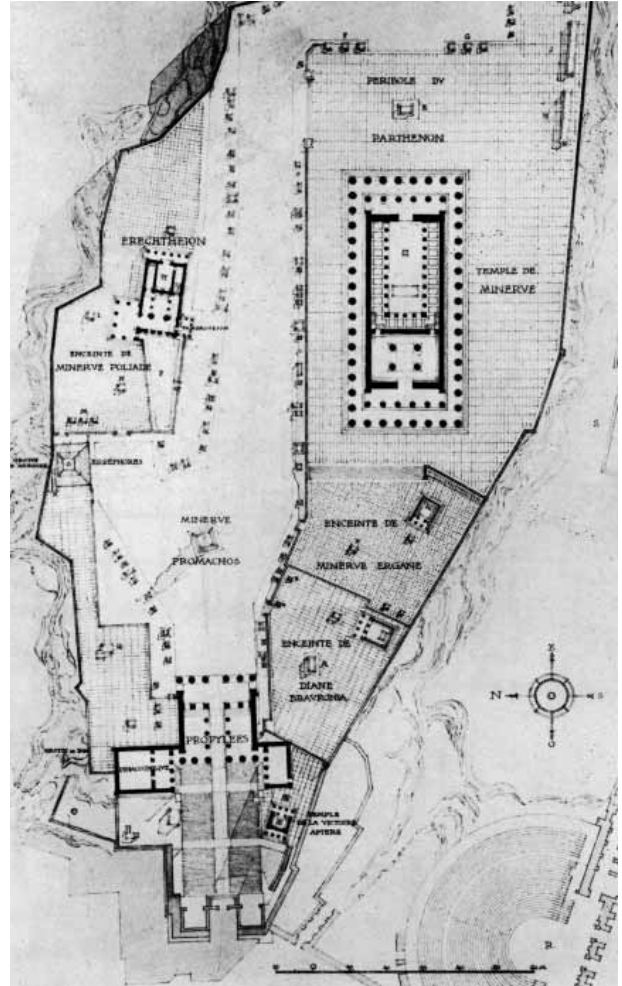
Los argumentos de Mumford calan de forma evidente en Sert y Giedion. Ambos arquitectos no dudan en darle la razón y asumir las críticas. Durante los años siguientes,



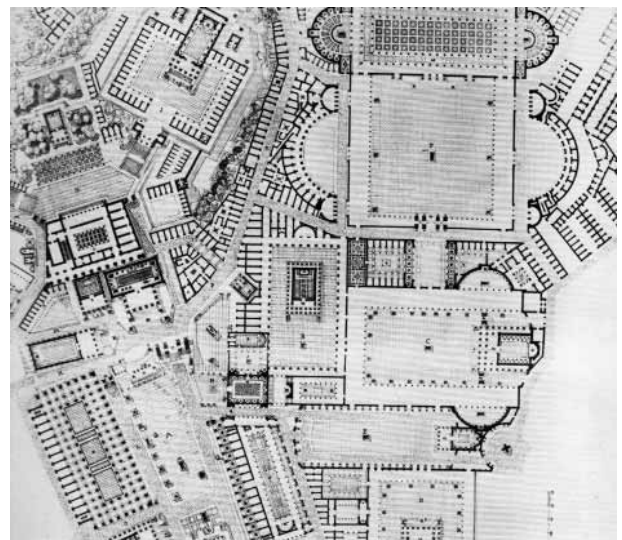
19

<sup>11</sup> Le Corbusier publicará el manifiesto fruto del congreso, “La Carta de Atenas”, en 1942.





20



21

20 Atenas, la acrópolis.

21 Roma, los Foros Imperiales.

22 Roma, el Coliseum y los Foros Imperiales, foto de Aino Aalto, 1948 (E7/7).



se producen en el seno del CIAM unos estudios sobre los centros cívicos y los lugares públicos que concluirán en 1951 en el CIAM VIII de Hoddesdon (Inglaterra), titulado: “Sobre el corazón de la ciudad”. Las actas del congreso se publicarán un año más tarde en el libro: *El Corazón de la Ciudad: por una vida más humana de la comunidad*.<sup>12</sup>

El libro recoge el conjunto de reflexiones y debates que tienen lugar durante el congreso. En las diferentes intervenciones se pone de manifiesto tanto una voluntad revisionista de los grandes ejemplos históricos, como una actitud propositiva plasmada en los diferentes proyectos de los participantes. El libro se divide en tres partes: “Aspectos del centro urbano: El Corazón de la ciudad”; “Ejemplos: la obra del CIAM”, y “Bosquejo del Corazón: sumario del VIII Congreso del CIAM”. El primero de los escritos lo firma Sert: “Centros para la vida de la comunidad”. En él se recogen algunos fragmentos de *La rebelión de las masas* de José Ortega y Gasset:

(...) la definición más certera de lo que es la urbe y la ‘polis’ se parece mucho a la que cómicamente se da del cañón: toma usted un agujero, lo rodea de alambre muy apretado, y eso es un cañón. Pues lo mismo, la urbe o ‘polis’ comienza por ser un hueco: el foro, el ágora; y todo lo demás es pretexto para asegurar ese hueco, para delimitar su contorno. La ‘polis’ no es primordialmente un conjunto de casas habitables, sino un lugar de ayuntamiento civil, un espacio acotado para funciones públicas.<sup>13</sup>

Con estas palabras Gasset parece coincidir con las reflexiones de Mumford y además señala dos modelos de espacio público: el ágora y el foro. El objetivo de Gasset no es reflexionar sobre estos dos modelos, sino señalar su dimensión colectiva. El siguiente de los escritos de esta primera parte, “Precedentes históricos del Corazón”, de Giedion, los vuelve a sacar a colación para contrastarlos con las propuestas de la arquitectura moderna. Una tercera referencia, la ciudad medieval, especialmente la mediterránea, se incorpora para acabar de conformar todo el conjunto de referencias históricas y formales desde donde analizar el papel de los lugares públicos y las áreas cívicas. Las plazas de Florencia, Siena o Todi están presentes en todos los textos y se convierten en objeto de análisis y reflexión.

Aunque Aalto no asiste a las reuniones periódicas del CIAM desde 1947, la confluencia de intereses es obvia. Aún así, conviene diferenciar los espacios públicos propuestos por Aalto y el concepto de plaza en latitudes más meridionales. Una de las características más sobresalientes de los ambientes nórdicos es la baja densidad de población. La ocupación de la naturaleza por parte del ser humano, incluso hoy en día, no puede ser entendida como una colonización, sino más bien como una situación de inferioridad frente a la contundencia de la naturaleza. En estas condiciones, muy típicas del centro de Finlandia donde Aalto crece, los lugares comunitarios creados por el hombre no pueden fundamentarse en la multitud, como ocurre en latitudes menos severas. Los lugares públicos se plantean como marcos para la convivencia desde una relación íntima con el entorno y una presencia reducida de la huella humana. Lo que domina esos espacios es la presencia de la naturaleza, no la del hombre. Ortega y Gasset lo explica con claridad:

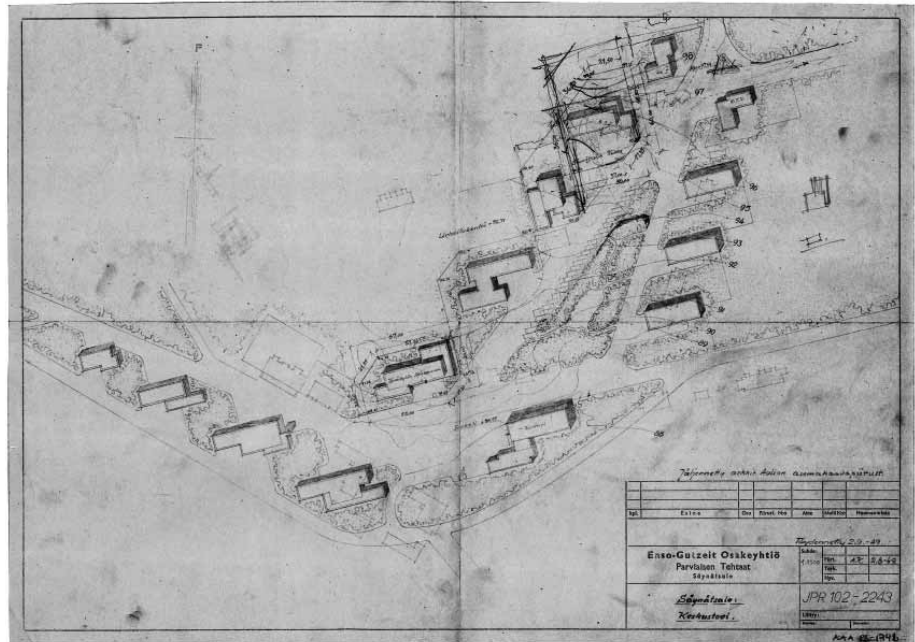
El alma alemana [nórdica] y el alma meridional son más hondamente diversas de lo que suele creerse. Una y otra parten de dos experiencias iniciales, de dos impresiones primigenias radicalmente opuestas. Cuando el alma del alemán despierta a la claridad



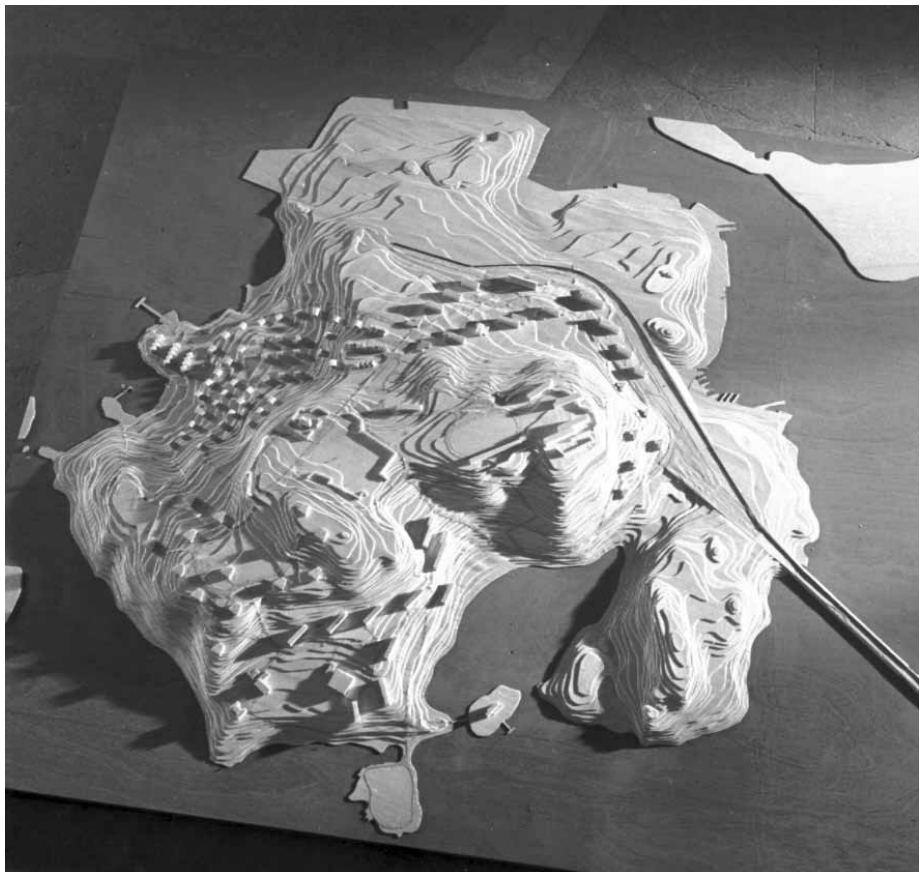
22

12 ROGERS, E. N.; SERT, J. L.; TYRWHITT, J. [et al.]. *El Corazón de la Ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoepli, 1955 [1ª edición 1952]

13 ORTEGA y GASSET, José, *op.cit.*



23



23 Ordenación general de la "plaza central", 1949 (AAA 13/1742).

24 Maqueta de la propuesta general para la isla (AAA 100922a).

24

intelectual se encuentra sola en el mundo. El individuo se halla como encerrado dentro de sí mismo, sin contacto inmediato con ninguna otra cosa (...) Sólo existe para él con evidencia su propio yo.

Por el contrario, el meridional despierta, desde luego, en una plaza pública; es nativamente hombre de ágora, y su impresión primeriza tiene un carácter social. Antes de percibir su yo, y con superior evidencia, le son presentes el tú y el él, los demás hombres, el árbol, el mar, la estrella. La soledad no será nunca para él una sensación espontánea.<sup>14</sup>

En la arquitectura de Aalto se puede observar una renovada voluntad de relación con la naturaleza, diferente a la que comúnmente se ha dado en latitudes tan septentrionales. Frente a una cultura de respecto y sublimación de lo natural, Aalto plantea una arquitectura que se sitúa en la naturaleza, potenciándola y dotándola de cualidades arquitectónicas. No se trata de “naturalizar” la arquitectura sino de “arquitecturizar” el paisaje. En este sentido podemos entender la “plaza central” de Säynätsalo, e incluso intervenciones posteriores como el Instituto de Pedagogía de Jyväskylä o el Centro de Rovaniemi y su plaza “verde”. Son un tipo de espacios que pese a ser públicos no necesitan de la colectividad para alcanzar su verdadero sentido. Pese a la contradicción que podría suponer, frente a lo multitudinario de determinados lugares públicos, Aalto plantea lugares colectivos en los que el individuo re-conoce un nuevo lugar fundado por la arquitectura, un lugar que sugiere una mirada renovada del entorno desde una experiencia personal e intransferible.<sup>15</sup>

### El concurso para el ayuntamiento (1949)

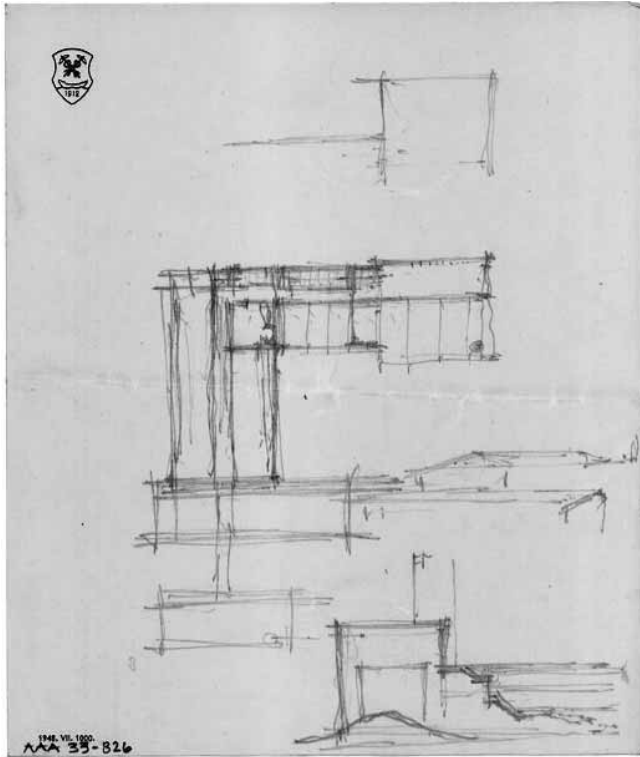
Dos años después de acabar el proyecto de la isla principal, el consistorio decide iniciar los trámites para construir el futuro ayuntamiento. Su ubicación consiste en un solar de tres mil metros cuadrados en el vértice superior de la “plaza central” (23, *Keskustori*) proyectada por Aalto. La elección parece atender a dos criterios básicos: por un lado, se encuentra en un punto topográfico dominante respecto el vacío central, por otro, se aleja lo más posible de la fábrica existente.

Aunque Aalto lleva varios años trabajando sobre el lugar y parece el candidato más adecuado, él mismo propone la organización de un concurso por invitación para la designación del proyecto. Los invitados, aparte de Aalto, son Seppo Hytönen y Veikko Raitinen. Ambos han trabajado anteriormente en el municipio. Hytönen es el autor de la Escuela Lehtisaari y Raitinen es el responsable de las oficinas de la fábrica Enso-Gutzeit. El concurso se anuncia el 15 de septiembre de 1949 y los tres concursantes entregan sus propuestas en diciembre de ese mismo año. Los documentos sobre los que trabajan son los planos que Aalto ha estado elaborando durante los últimos años.

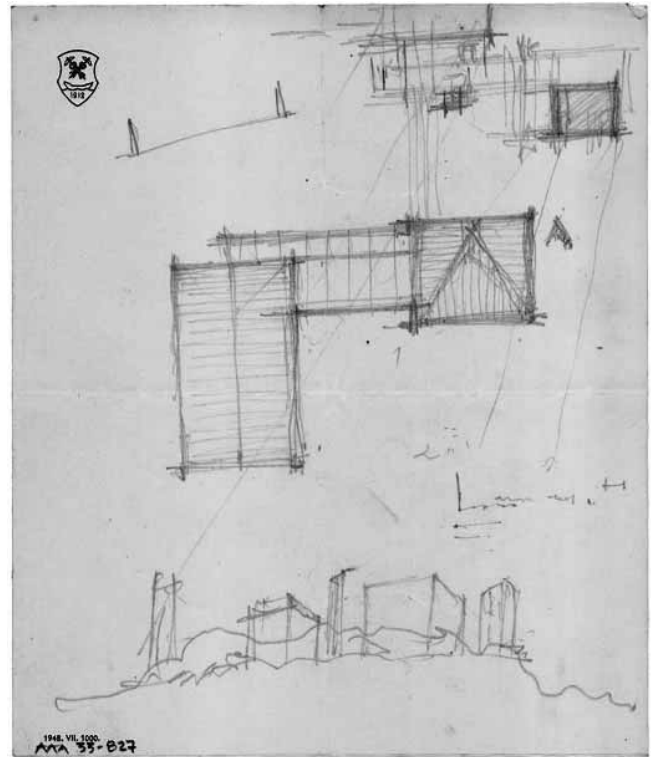
El programa es complejo y diverso. A las dependencias municipales usuales –despachos, oficinas y sala de plenos–, se deben añadir una biblioteca, un banco, apartamentos para los trabajadores y varias tiendas. Este variado programa no sólo pretende hacer del futuro edificio un verdadero lugar de reunión pública, sino que prevé espacios adicionales para futuras ampliaciones. Así, el extenso programa invita a realizar una propuesta que reproduce en sí misma la complejidad de un pequeño centro urbano, al estilo de lo que él mismo ha propuesto en ejemplos anteriores, como en Avesta (Suecia,

14 ORTEGA y GASSET, José. ‘Kant. Reflexiones de centenario’ (1929). A: *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1962, vol. IV, pp. 32-38.

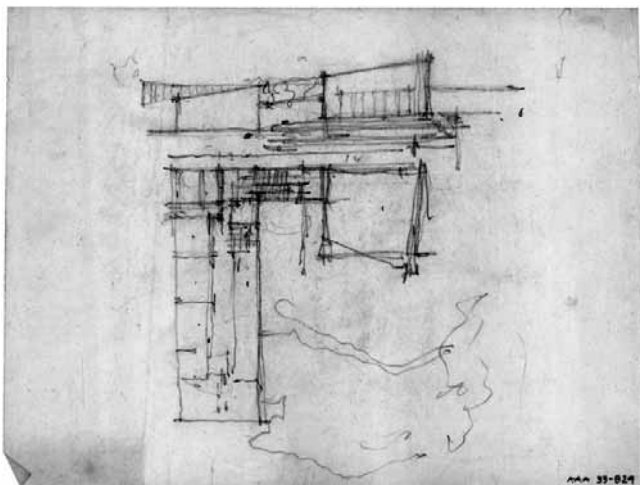
15 Para profundizar en los proyectos urbanísticos de Aalto consultar: KOHO, Timo. *Alvar Aalto: urban Finland*. Helsinki: The Finnish Building Center, 1997.



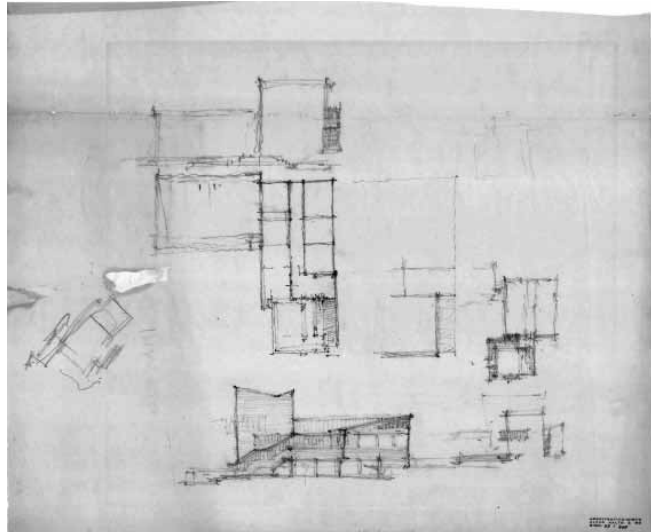
25



27



26



28

Primeros tanteos para el ayuntamiento

25 AAA 33/826.

26 AAA 33/829.

27 AAA 33/827.

28 AAA 33/468.

1944) o Nynäshamn (Suecia, 1945). De la misma manera que el complicado solar del Pabellón de París supuso una motivación extra para los intereses de Aalto, en este caso, el extenso y variado programa se convierte en una de las bases del proyecto.

La propuesta ganadora es la de Aalto, bajo el lema *Curia*. Según el jurado, entre cuyos miembros se encuentran dos viejos amigos de Aalto, Aulis Blomstedt y Yrjö Lindgren, su propuesta es la que resuelve mejor la relación del edificio con el sitio y la que proporciona ámbitos más adecuados para el programa. Asimismo, destacan el diseño y el carácter de la torre de la sala de plenos, que expresa el espíritu público y al mismo tiempo acogedor del proyecto.

Con la consecución de este concurso, Aalto cierra un ciclo que comienza en 1942 con el plan director. La construcción del ayuntamiento reforzará la dimensión colectiva del municipio que propone desde un principio y además le permitirá seguir trabajando en la “plaza central”. Unos años después, Aalto se referirá a la importancia de la interacción entre edificios públicos y áreas cívicas. Para él es esencial que en la planificación tanto territorial como urbana se tengan en cuenta los edificios públicos a construir ya desde las primeras fases:

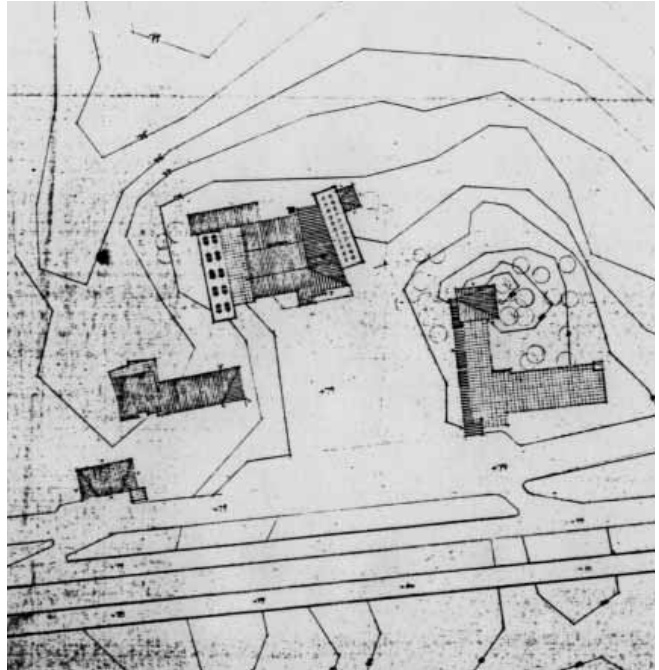
El edificio es el único elemento claro: en cualquier ordenación urbana y en aquella parte de nuestra actividad que implica a los planes urbanísticos y de construcción; no puede situarse en último lugar (...), así nacieron las ciudades medievales (mediterráneas) (...) En su nacimiento hubo una influencia mutua entre los edificios y su agrupación, de la que hoy carecemos. Deberíamos empezar por ambos extremos: al mismo tiempo que comenzamos a bosquejar los Planes Nacionales y Generales, deberíamos meternos en el diseño de los edificios.<sup>16</sup>

En cualquier caso, aunque el ayuntamiento es muy conocido y está presente en todas las monografías sobre Aalto, no sucede lo mismo con el proceso de proyecto que le conduce a la solución final. La propuesta se convertirá en un modelo “clásico” de edificio civil. Un modelo donde se recogen algunas experiencias previas que no se llegan a construir –ayuntamientos de Avesta y Nynäshamn–, y se fijan las características básicas de los que construirá durante la década de los sesenta.

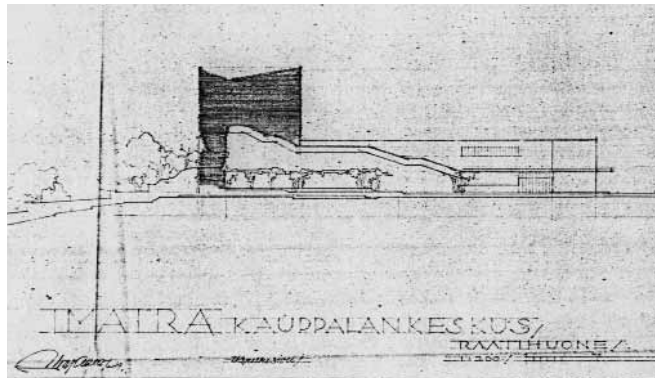
Al igual que en París, los primeros esbozos se realizan al margen del solar (25-28). Aalto ha trabajado varios años en el lugar y no necesita reproducirlo para atender a sus características topográficas y formales. En estos momentos, una pieza en “L”, rematada en uno de sus extremos por una torre, contiene todo el programa. Algunos alzados laterales, como el de lámina AAA 33/468 (28), muestran las alturas de cada una de las piezas: dos plantas para la “L” y tres para la torre. Los diferentes alzados también insinúan, con trazos diversos, tres de las características más representativas de la solución final: las fachadas de ladrillo visto, las cubiertas inclinadas, y la utilización de las escaleras como motivo compositivo en las fachadas, como en el edificio para el M.I.T. Aunque aún no conocemos la posición exacta del edificio en el sitio, los alzados laterales expresan una leve pendiente del terreno hacia el norte, lo que situaría la pieza en “L” y las torres encaradas hacia la “plaza central”.

Como es habitual en los primeros esbozos de Aalto, no todo aquello que dibuja está relacionado con el proyecto que está elaborando. Detalles de diferentes obras, siluetas, el rostro de personas, o incluso garabatos difíciles de descifrar suelen poblar los vegetales sobre los que comienza a dibujar. Este sería el caso de la perspectiva presente en la lámina AAA 33/827 (27). En realidad, se trata de un dibujo a mano alzada a medio

16 AALTO, Alvar. ‘Planeamiento urbano y edificios públicos’. *op. cit.*, p. 296.



29



30

Centro Urbano de Imatra (1945-55)

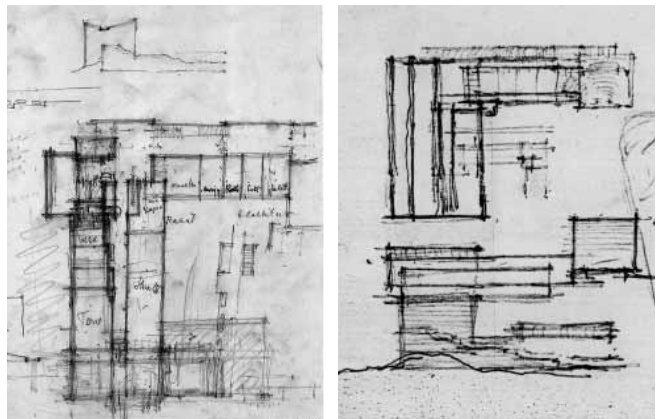
**29** Planta general de implantación  
(AAA 31/916).

**30** Alzado lateral del ayuntamiento  
(AAA 31/923).

**31** Croquis de la planta del ayuntamiento  
(Fragmento de AAA 31/467 y 31/1008).

**32** Bérnago, fotografía de Aino Aalto, 1947  
(E 16/3) .

**33** Edificio principal de la propuesta presentada para la construcción de la Universidad de Otaniemi, 1949.



31

camino entre una perspectiva y un alzado frontal. Lo que se muestra son un conjunto de torres, de diferentes dimensiones, sobre lo que intuimos es un promontorio. Es obvio que estamos frente una de las innumerables alusiones a la arquitectura medieval italiana que se pueden encontrar en este proyecto.

No es casual que durante los dos últimos años de vida de Aino (1947 y 1948) la pareja realice varios viajes a Italia. Ciudades como Florencia, Siena, Bérgamo, Milán, Roma, San Gimignano o Assís son visitadas o revistadas por la pareja, que no viaja tan frecuentemente al sur desde principios de los años treinta.<sup>17</sup> Algunas de las fotografías o bocetos que realizan durante esos viajes (32) guardan una gran similitud con el dibujo que comentamos y refuerza las conexiones entre el arquetipo de la plaza italiana y el centro de Säynätsalo.

Estos primeros bosquejos también permiten contextualizar el proyecto entre otros que desarrolla en paralelo y según principios formales y espaciales similares. Este es el caso del Centro urbano de Imatra. Como parte del plan general para Imatra (1945-55), Aalto desarrolla un área de nueva centralidad para las comunidades de Vuoksenniska y Tanionkoski. Junto a las principales arterias de comunicación del plan y sobre un promontorio existente, debe albergar un ayuntamiento, un teatro, una biblioteca, un restaurante, una estación de bomberos y viviendas.

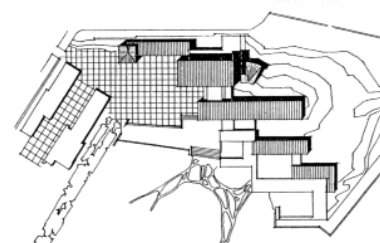
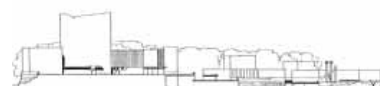
La implantación de estos diferentes equipamientos es calcada a la que se propone para el edificio principal de la Universidad de Otaniemi: una serie de bloques lineales y torres rodean escalonadamente un vacío triangular (33). El perfil inclinado de las cubiertas y la fuerte presencia de la topografía del promontorio ayudan a caracterizar el lugar como una referencia cívica para la nueva comunidad industrial de Imatra. Como ocurre en Otaniemi y en Säynätsalo, el vacío está a medio camino entre una plaza y un claro en el bosque. De hecho, en las versiones posteriores de Otaniemi, la plaza pavimentada junto al aula magna dará paso a un espacio escalonado más cercano a una topografía natural que a una plataforma artificial.<sup>18</sup>

Las analogías con Imatra no se agotan a nivel de implantación. Los primeros bosquejos para el Ayuntamiento de Säynätsalo marcan una línea de trabajo que se desarrolla casi literalmente en el de Imatra. De hecho, es difícil distinguir, en esta etapa inicial, a qué proyecto pertenecen algunos de los dibujos. Este es el caso de las láminas AAA 33/827 y 33/468 de Säynätsalo (27, 28) y las AAA 31/1008, 33/844, 33/467 de Imatra (31). En todas ellas, el espacio consistorial se construye a través de una pieza en “L” rematada por una torre donde se ubica la sala de plenos. Precisamente para alcanzar dicha sala, Aalto hace servir un recurso que ya está presente en el M.I.T. Se trata de un conjunto lineal de escaleras que unen la cota de planta baja –donde se encuentra en vestíbulo– con la sala, en la planta primera y segunda. Las escaleras trascienden su rol de simples conectores espaciales para convertirse en un motivo compositivo de la fachada principal.

Resulta interesante apreciar cómo Aalto recupera en estos dos incipientes proyectos los recursos espaciales de algunas de las obras de los años veinte, con el habitual itinerario entre la planta baja y la primera articulado por una escalera de un solo tramo



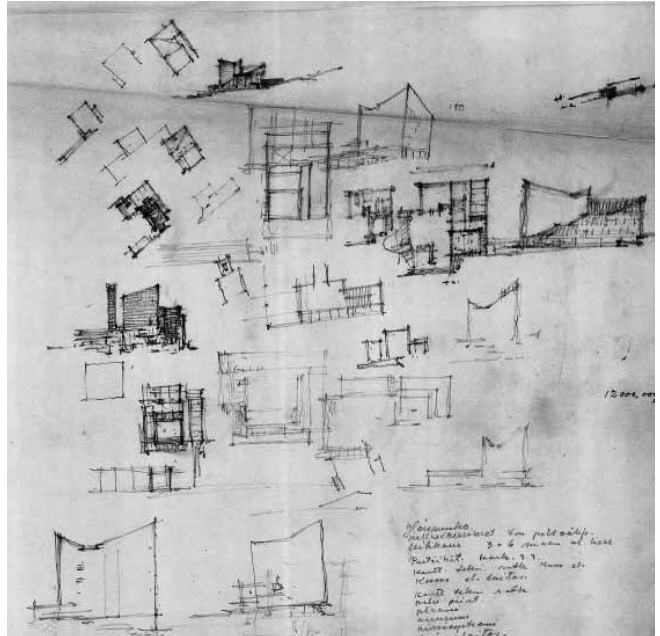
32



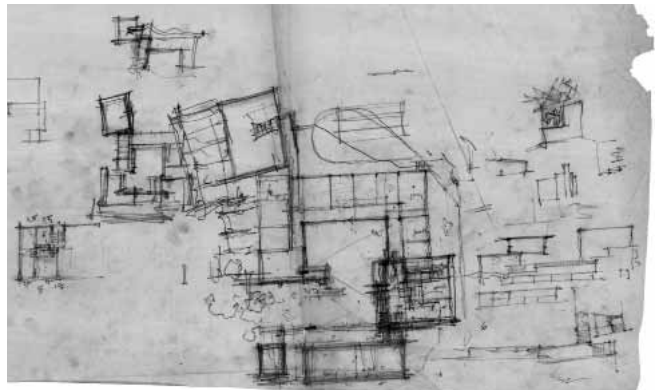
33

17 Las circunstancias y las fechas de los viajes de 1947 y 1948 no están claras. Si atendemos a la catalogación de la FAA de las fotografías de los viajes, en 1947 visitan Florencia, Siena, Bérgamo y Milán. En 1948 vuelven a visitar Milán y también Roma, San Gimignano y Assís. Sin embargo, alguna de las explicaciones de Goran Schildt –y de la Fundación– respecto de estos viajes son motivo de discusión. Schildt argumenta que el motivo del viaje de 1947 a Milán y Bérgamo es el CIAM VII, sin embargo, éste tuvo lugar en 1949.

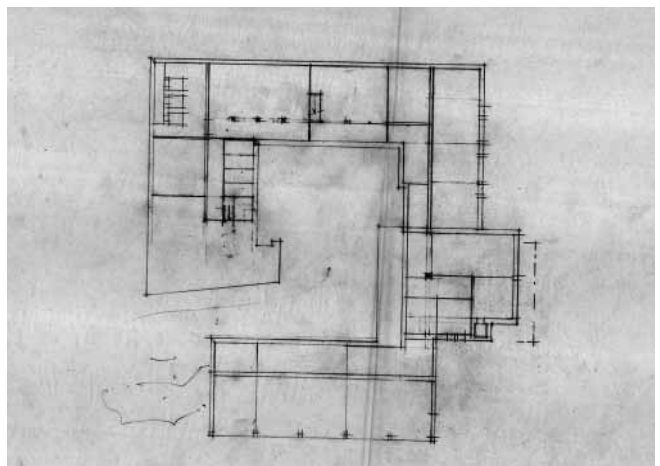
18 SANDOVAL JOVÉ, José M<sup>a</sup>. *Proyectando con la naturaleza*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretaría de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2003, pp. 276-289.



34



35



36

34 Esbozos en planta, alzado y sección (AAA 33/824).

35 Encaje centrado en la planta general del ayuntamiento (AAA 33/825).

36 Planta general del ayuntamiento pasada a limpio. Primer encaje a escuadra y cartabón (AAA 33/855).

37 Seinäjoki, centro de la ciudad. Maqueta de 1958 (AAA 102800).



y confinada entre muros. Este recurso, que enfatiza la sorpresa espacial del desenlace del recorrido, también se reproducirá en la versión final, aunque la escalera huirá de la rigidez de la línea recta para rodear por fuera la torre de la sala de plenos.

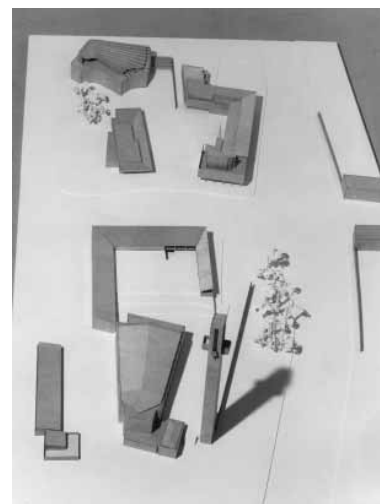
Este último grupo de dibujos también nos permite comprobar hasta qué punto las primeras soluciones ensayadas en los Ayuntamientos de Imatra y Säynätsalo no se abandonarían como investigación formal. Diez años después de comenzar, Aalto se enfrenta de nuevo a esta tipología en los centros urbanos de Seinäjoki y Rovaniemi. De ellos nos interesa señalar cómo sus respectivos ayuntamientos (Seinäjoki –1958-65–, Rovaniemi –1961-87–) parecen entroncar con las soluciones analizadas hasta el momento (37). Ambos delimitan un espacio propio descubierto, parcialmente cerrado, prolongación de los ámbitos colectivos donde se colocan. Por su parte, la sala de plenos focaliza los alrededores y orienta al ciudadano en su aproximación hacia el edificio. Finalmente, el trayecto de entrada se articula a través de una marquesina o de un porche profundo que marca el inicio del recorrido interior a través del vestíbulo y la gran escalera que conduce a la sala de plenos.

Los siguientes esbozos (34) plantean algunos de los temas ya sugeridos, como la importancia del perfil de la torre de la sala de plenos. Además, el edificio comienza a configurarse en relación con el solar del ayuntamiento, en el vértice de la “plaza central”. La pieza en “L” aparece como uno más de los volúmenes que definían el proyecto del centro urbano. Por otro lado, los dibujos comienzan a sugerir una evolución desde la planta en “L” hacia una planta cerrada que guarda en su interior una área descubierta, un patio. Frente a la “L”, se dispone una pieza lineal y paralela, estableciéndose a la vez como límite de un espacio descubierto propio, y como pieza urbana que da frente a la “plaza central”. Además, algunas secciones esquemáticas muestran cómo esta área central aprovecha el leve desnivel topográfico, que asciende hacia el norte, y sobre elevada. La aparición del patio marcará la evolución del proyecto hasta su construcción entre 1950 y 1952. Aalto alude a este arquetipo espacial en la memoria:

Usé el patio cerrado como motivo principal del proyecto porque de alguna manera misteriosa pone de relieve el instinto social. En edificios de gobierno y en ayuntamientos, el patio ha sido siempre un espacio primordial desde los días de la Creta antigua, de Grecia y de Roma hasta el medievo y el Renacimiento. Los edificios con patios centrales son, además, de los edificios que tienen menor pasillo en relación con el área total de las salas. Los edificios administrativos no deben tener, de ninguna manera, pasillos o pasajes oscuros.<sup>19</sup>

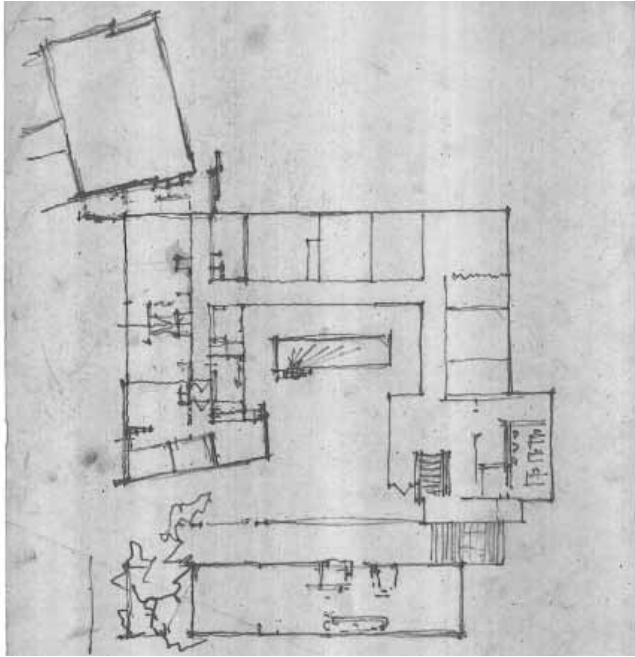
Una vez planteada de forma aproximada la configuración general de la propuesta y su implantación en el solar, se cambia de escala y se comienza a trabajar de forma más precisa la planta. De hecho, la mayor parte de los dibujos que se realizan a continuación tienen que ver con el control del proyecto desde su huella, tanto en su distribución interior como en su perfil exterior (35, 36). Este cambio de escala permite ver con claridad el paso de la “L” inicial a una “U”, que refuerza la consolidación del patio como centro en torno al cual se desarrolla la vida interior y los recorridos de los usuarios. Al mismo tiempo, permite a Aalto comenzar a atender a aspectos más precisos del complejo programa que debe organizar. Así, se ensaya una posible distribución interior de los espacios (38), que se mantendrá hasta la entrega de las láminas del concurso.

Conociendo esas láminas se entrevé una distribución general del programa en estos momentos: los ámbitos de circulación y el vestíbulo, bajo la sala de plenos de la torre,

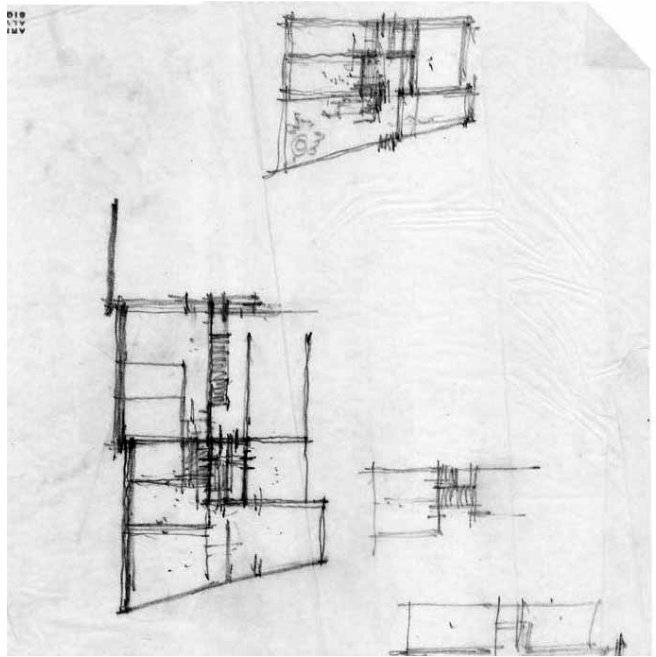


37

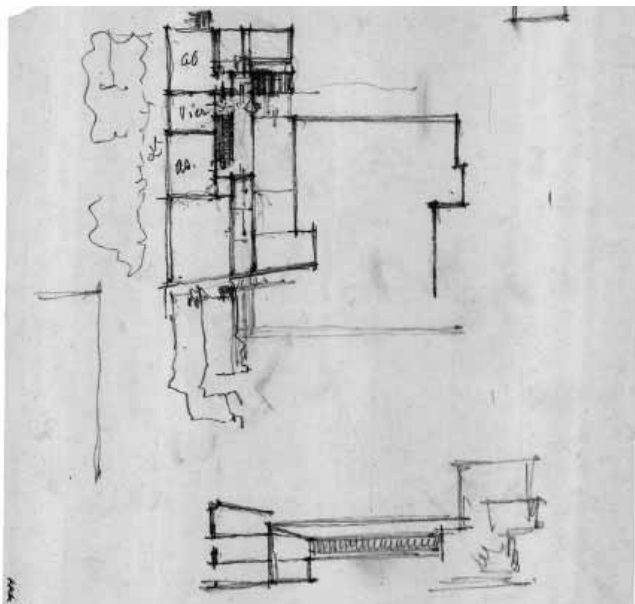
<sup>19</sup> SCHILDT, Göran. *Alvar Aalto. Obra completa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996, p. 130.



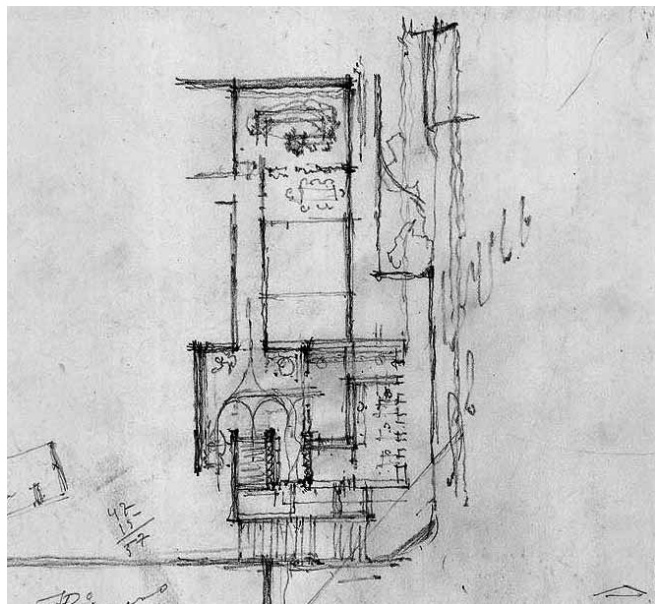
38



39



40



41

Encaje en planta de los testeros

38 Planta general (AAA 33/842).

39 Viviendas (AAA 33/86).

40 Viviendas (AAA 33/831).

41 Vestibulo principal (AAA 33/834).

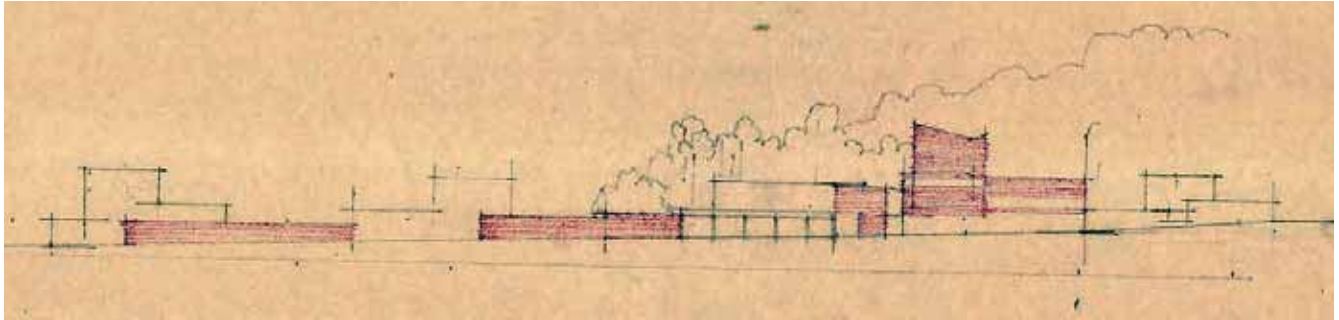
rodean el patio; los despachos, en los lados norte y este, y las viviendas, al oeste y con entrada independiente, parecen funcionar visual y lumínicamente al margen de espacio central vacío. La pieza lineal que acaba de cerrar el patio, la futura biblioteca, se aleja del corazón del edificio aunque su acceso se realiza desde él y a través de una marquesina que media con el resto de la edificación. Esta biblioteca, de una crujía menor que el resto de volúmenes, será la encargada de dotar de una fachada pública al ayuntamiento, cuya vida “interna” se desarrollará al margen del centro urbano frente al que se coloca. Por último, se dispone un volumen de planta rectangular en la fachada noroeste de la “U”. Sabemos, gracias a los planos finales del concurso, que dicho volumen albergará la vivienda de mayor tamaño de los trabajadores, de noventa metros cuadrados.

Asimismo, estas plantas más detalladas ya contienen dos elementos fundamentales para la organización final de los recorridos: la escalera principal de ingreso al patio, entre la torre y la biblioteca; y la escalera que arranca en el vestíbulo para rodear después la torre en busca de la sala de plenos, en la planta tercera. Como ya se mostraba en los primeros esbozos, las escaleras son fundamentales para entender la configuración espacial de la propuesta. En gran medida, su coherencia final se sustentará en las meditaciones secuencias que desde el centro del municipio conducen al ciudadano al patio central elevado, para una vez allí entrar en el vestíbulo, rodear la torre y alcanzar la sala de plenos. Como ya ocurría en el Pabellón de París, el patio y los recorridos hacia y en torno a él son los encargados de dotar de consistencia formal y perceptiva a todo el edificio.

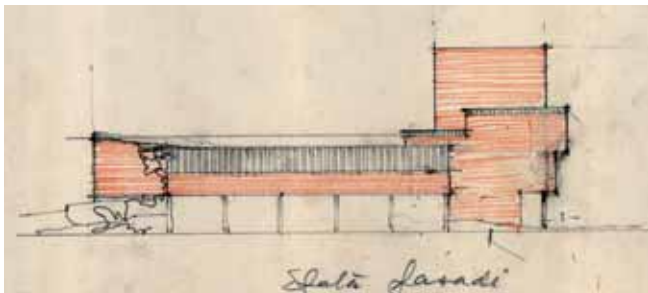
Desde el punto de vista de los espacios exteriores, el patio incorpora una lámina de agua, a modo de pequeño estanque frente a los pasillos que lo rodean. La lámina, con fuente incluida, se mantiene hasta la versión construida, convirtiéndose en todo un clásico de los patios –interiores o exteriores– de Aalto. Además, con ella, no sólo se domestica este interior descubierto, sino que también se alude a la construcción de los patios tradicionales del sur y sus arquetípicos estanques y fuentes. Por otro lado, en una posición simétrica respecto a la escalera entre la torre y la biblioteca, se sitúa una masa vegetal que ayuda a cerrar, parcialmente, el patio. Con las sucesivas versiones, este hueco por el que “respira” el patio es objeto de múltiples retoques y ajustes. Para Aalto tiene suma importancia la relación del espacio interior libre con el espacio exterior natural.

En el siguiente grupo de dibujos (39-41) se revelan aspectos parciales de la plantas, en especial de los testers de las viviendas y la zona del vestíbulo. Ya ha sido reseñada la insistencia con la que se dibuja el perfil de la torre, con sus cubiertas asimétricas invertidas. Dicha insistencia está justificada por su papel en la aproximación hacia el ayuntamiento desde la “plaza central”. En esta ocasión, los trazos aaltianos vuelven a insistir en la resolución de la forma desde su perfil, ahora el de la planta. Las viviendas dejan de ceñirse a planos ortogonales para mostrar su singularidad a través de diversos retranqueos que tienen su correspondencia en las fachadas. De este modo, cada apartamento se hace presente en el exterior y el ayuntamiento asume las diversas escalas a las que tiene que hacer frente.

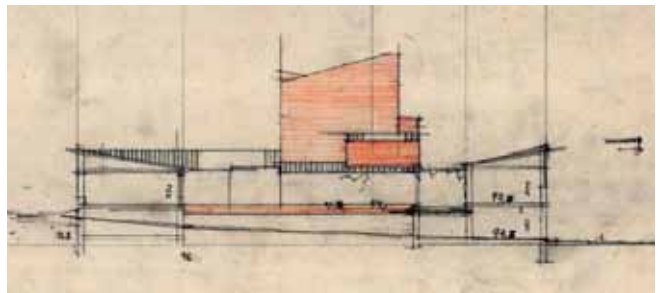
Como es habitual desde los años veinte, el programa juega un papel fundamental en los encargos que recibe Aalto. Generalmente se trata de programas complejos que hacen difícil conseguir la unidad mínima que toda obra de arquitectura requiere. En este caso, un edificio formado por un conjunto de piezas alrededor de un patio es capaz de albergar diversos usos sin perder su unidad plástica y espacial. Aunque en fases posteriores del proyecto Aalto se vale de otros mecanismos para la unidad, como el muro de ladrillo rojo común a todos los usos, o los elaborados recorridos exteriores e interiores que unen todas las piezas, en estos momentos es el perfil quien garantiza dicha unidad.



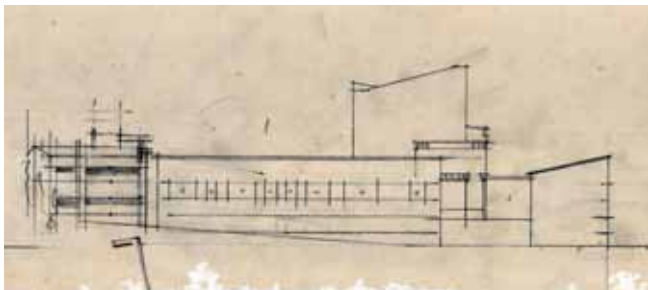
42



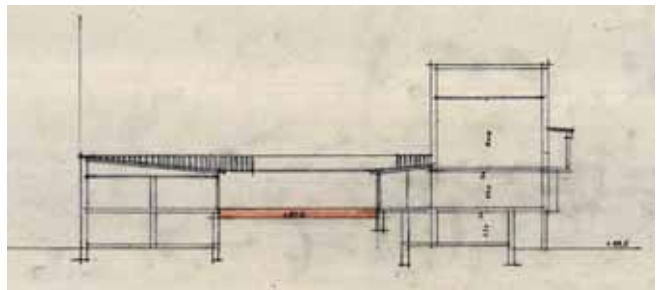
43



44



45



46

42 Alzado general de la "plaza central", con el ayuntamiento focalizando el resto de volúmenes (AAA 33/143).

43 Alzado de la biblioteca, frente a la "plaza central" (AAA 33/857). Se trata del alzado que se percibe desde el centro urbano, con la torre de la sala de plenos al fondo.

44 Sección transversal por la biblioteca. En ella podemos observar como se ha manipulado la cota del centro del patio para que esté unos metros por encima de la topografía natural (AAA 33/867).

45 Alzado de las viviendas, al suroeste (AAA 33/865).

46 Sección por la torre de la sala de plenos (AAA 33/871).

Por ello, la insistencia en el redibujo de los distintos giros y remates de los diversos volúmenes no hace sino reforzar una idea global de edificio que, sin embargo, no deja de atender a lo particular.

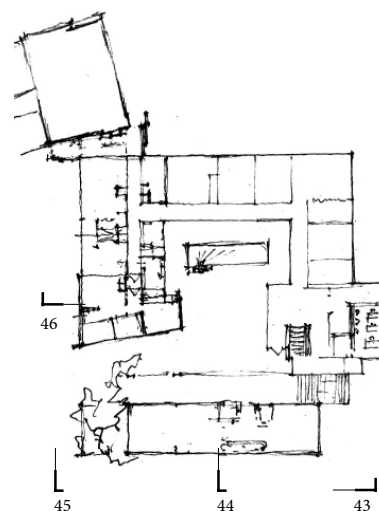
Mención aparte merece el dibujo AAA 33/834 (41), dedicado al área del vestíbulo. Este dibujo, junto con la sección del dibujo AAA 33/831 (40), plantea de forma casi definitiva lo que será la secuencia de espacios que conducen al ciudadano hacia las oficinas municipales y la sala de plenos. El vestíbulo aprovecha la crujía mayor de la torre para disponer, en la planta primera, la entrada pública y principal. Ésta se produce, como es habitual, en escorzo y después de subir por las escaleras exteriores entre la torre y la biblioteca. A su vez, las escaleras que continúan subiendo hacia la sala de plenos se colocan de espaldas a la llegada al vestíbulo, que queda encarada al corredor que da acceso a las dependencias alrededor del patio. Como ya ocurría en el vestíbulo de Viipuri, diversos giros de noventa grados y varias escaleras canalizan la secuencia que propone Aalto.

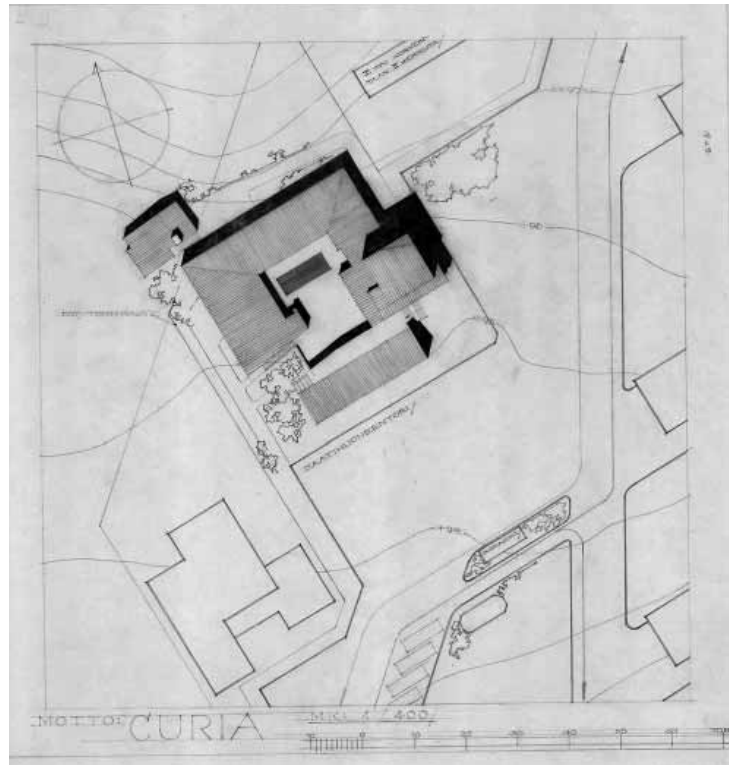
La sección del dibujo AAA 33/831 (40), a su vez, marca el inicio de toda una serie de dibujos (42-46) centrados en la composición de las fachadas y sus alturas. Los diferentes dibujos, con el característico rayado rojo de esta época, persisten en los principales aspectos ya ensayados en etapas anteriores del proceso. El ladrillo rojo se afianza como el material escogido para definir el aspecto exterior –en etapas posteriores veremos que también el interior. Además, los volúmenes mantienen las dos plantas sugeridas al principio del proceso, con la única excepción de la torre, que con una planta más –y además doble– afianza su papel representativo. Se mantiene también el carácter de *impluvium* del patio, que focaliza la inclinación de todas las cubiertas a excepción de las de la torre.

Por otro lado, las diferentes fachadas también revelan el carácter diverso de los usos que envuelven. La torre se muestra como un volumen esencialmente opaco y rodeado por diversos tramos de escaleras que lo abrazan; su única relación con el exterior se limita a una estrecha rasgadura horizontal bajo la cubierta. Las plantas bajas, donde sabemos por las láminas finales del concurso que se ubicarán las tiendas y el banco, se resuelven a través de grandes paños de vidrio. Las fachadas de la “U” responden al programa más modesto y triturado que encierran y se insinúa una composición a partir de huecos puntuales que se repiten. La fachada sur de la biblioteca, por su parte, responde a la escala pública, tanto del uso interior como del exterior, con la que convive. Así, una celosía vertical de listones de madera, presente ya en algunas versiones de la Biblioteca de Viipuri, unifica un gran hueco horizontal que recorre todo el espacio de lectura detrás de él. Con la celosía, Aalto pretende no enfatizar el gran hueco y afirmar el carácter masivo y volumétrico de la propuesta.

De entre todas las láminas, sólo una incluye los edificios del entorno. Se trata del dibujo AAA 33/143 (42). En él se muestra de una forma clara la relación volumétrica y figurativa del incipiente conjunto con los volúmenes prefigurados para el centro urbano proyectado por Aalto. Como sucede con el proyecto del ayuntamiento, los edificios que rodean la “plaza central” (*Keskustori*) también están formados por una pieza de menor altura en primer plano y un volumen mayor retrasado. También comparten un mismo tratamiento de las fachadas a base del característico ladrillo rojo de este periodo de la carrera de Aalto. En su conjunto, características que hacen intuir cuál hubiera sido el resultado final del área central de Säämätsalo, que no se llegará a construir, pero que podemos imaginar a través de obras coetáneas desarrolladas, como las de Otaniemi y Jyväskylä.

En diciembre de 1949 todo el esfuerzo llevado a cabo por Aalto y sus colaboradores





47

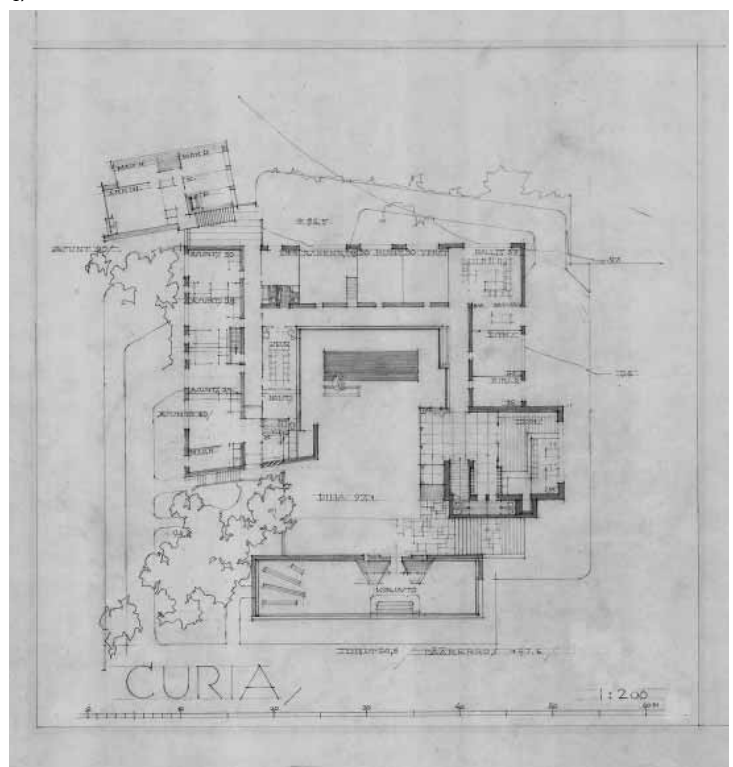
47 Plano de situación (AAA 33/63).

48 Planta noble, la correspondiente al acceso principal a las dependencias municipales, la biblioteca y las viviendas (AAA 33/65).

49 Foto de la maqueta presentada al concurso (AAM 109652).

50 Detalle de la situación del ayuntamiento con la tienda y la estación de autobuses flanqueando a la biblioteca (Fragmento de AAA 62/344).

51 Perspectiva del ayuntamiento desde la "plaza central" (AAA 33/70).



48

obtiene sus frutos con las láminas definitivas.<sup>20</sup> En concreto son ocho, de las cuales sólo se han conservado siete: AAA 33/63, 33/65, 33/66, 33/67, 33/68, 33/69, 33/70 (47-55).<sup>21</sup> Las láminas muestran el proyecto a escala 1/200 en planta, alzado y sección. Un plano de emplazamiento a escala 1/400 y una perspectiva desde la “plaza central” completan la entrega. Junto con el material gráfico, Aalto entrega una pequeña maqueta volumétrica de situación (49).

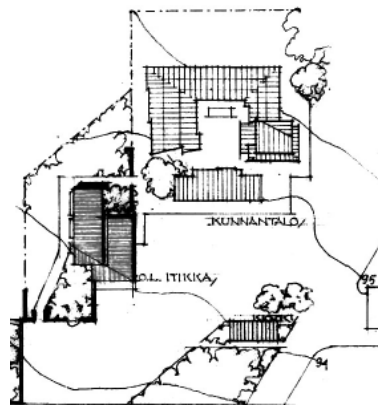
El proyecto, acorde con la evolución analizada, parte de la configuración de un espacio abierto propio que se sumará a las zonas libres urbanas que deben rodearlo. De hecho, el ayuntamiento reproduce la misma estructura formal cóncava que el centro del municipio. Como ya mostraban los croquis previos, se resuelve a través de dos volúmenes, uno lineal frente a la “plaza central” y otro posterior en forma de “U”. Ambos rodean un patio o recinto central elevado respecto al terreno natural. En el extremo oeste de la “U”, una torre contiene la parte principal del edificio, la sala de plenos. Precisamente esta torre es el elemento principal que focaliza y dirige el recorrido hacia el conjunto. La biblioteca y las tiendas, con una clara vocación urbana, se sitúan en la pieza lineal delantera y el resto del programa se resuelve en las plantas bajas y altas de la “U” y en un pequeño volumen trasero que alberga parte de las viviendas.

Con las láminas del concurso se obtienen algunos datos complementarios. En primer lugar, el plano de situación (47, 50) muestra dos piezas que flanquean el volumen de la biblioteca. La primera de ellas, frente a la biblioteca, consiste en una pequeña parada de autobuses (*liikenneskiöski*) que da sentido al ensanchamiento de la vía rodada frente al ayuntamiento. Esta parada se desarrollará formal y constructivamente en fases posteriores, aunque no se llegará a construir nunca. El segundo de los edificios, perpendicular a la biblioteca, es una tienda de una conocida empresa cárnica de la época: *Itikka*. En las propuestas generales de 1947 se situaba junto a las viviendas unifamiliares de la zona noreste de la isla. Con el proyecto de Aalto, la tienda se reubica y pasa a formar parte del grupo de edificios que ayudan a configurar un nuevo espacio público frente al ayuntamiento. Como en el caso de la parada, existen diversos planos de desarrollo hasta mediados de 1950. Nunca se llegará a construir.

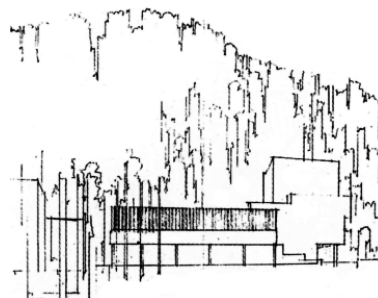
El segundo aspecto que se pone de relieve en las láminas del concurso tiene que ver con la configuración de la planta noble (53). El característico trazo rojo de los muros pone de manifiesto las diferentes relaciones de las estancias principales con el vacío central. Del mismo modo que en París, son principalmente los elementos comunes de circulación y relación los que están en contacto con él. Las estancias consistoriales, la biblioteca y las viviendas se vuelcan hacia las fachadas exteriores. Además, la biblioteca y las viviendas tienen accesos independientes y pueden funcionar al margen del día a día de las oficinas consistoriales.



49



50

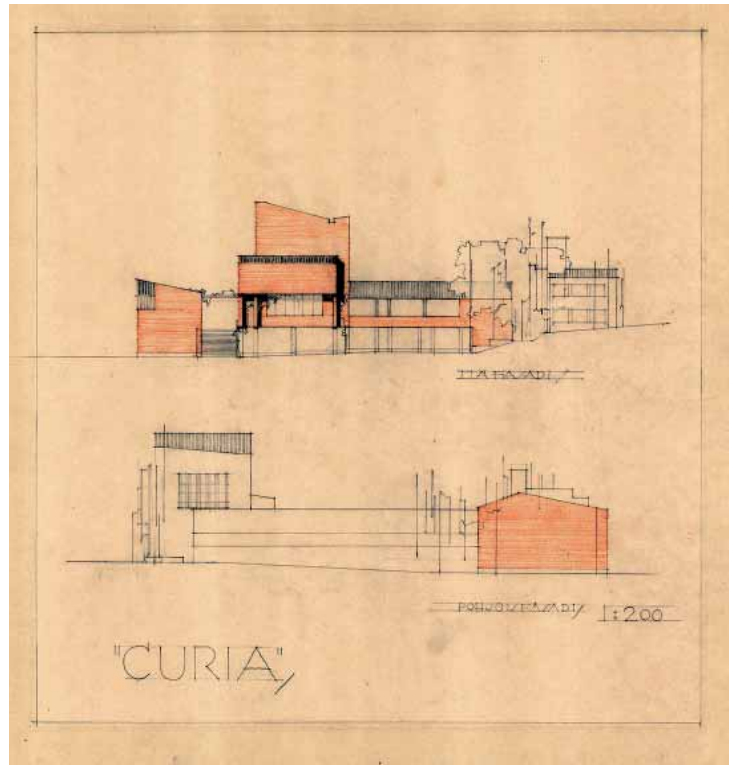


51

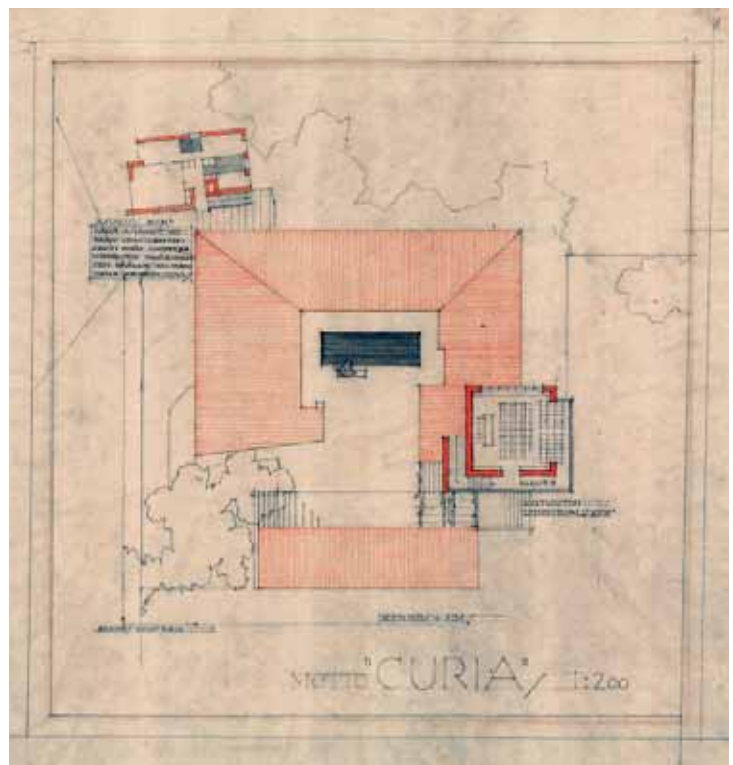
<sup>20</sup> En la dirección de obra colaborará Elissa Mäkinen, la futura esposa de Aalto. Su incorporación se realiza el 1 de agosto de 1949, justo antes de convocarse el concurso y ocho meses después de la muerte de Aino.

<sup>21</sup> Se echa de menos la planta baja del ayuntamiento en las láminas del concurso, por lo que seguramente se trate de la lámina AAA 33/64, que consta como perdida en la Fundación Alvar Aalto.





52



53

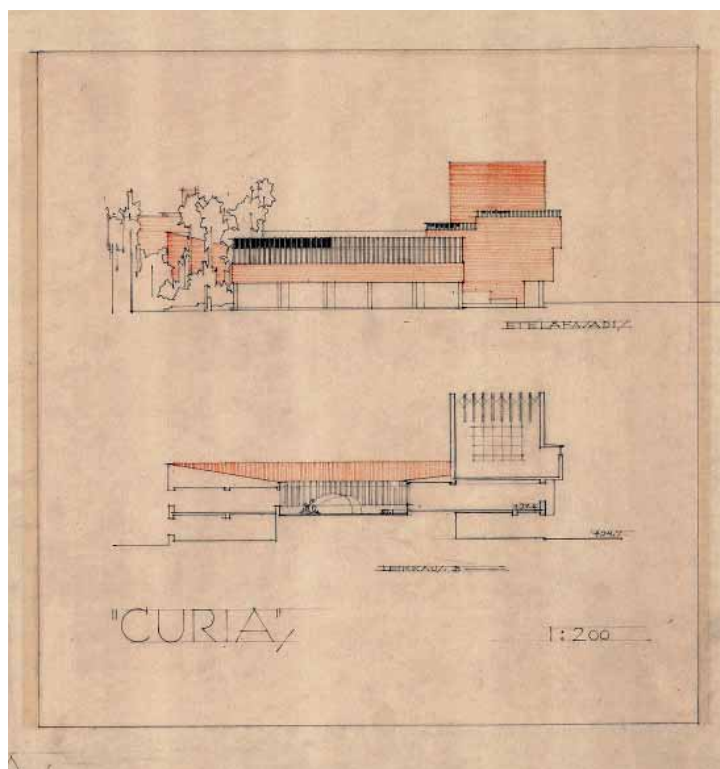
52 Alzado noreste, el correspondiente a la sala de plenos, y alzado trasero, con la viviendas en primer plano (AAA 33/69).

53 Planta de la sala de plenos y de las viviendas, en la parte posterior del volumen (AAA 33/66).

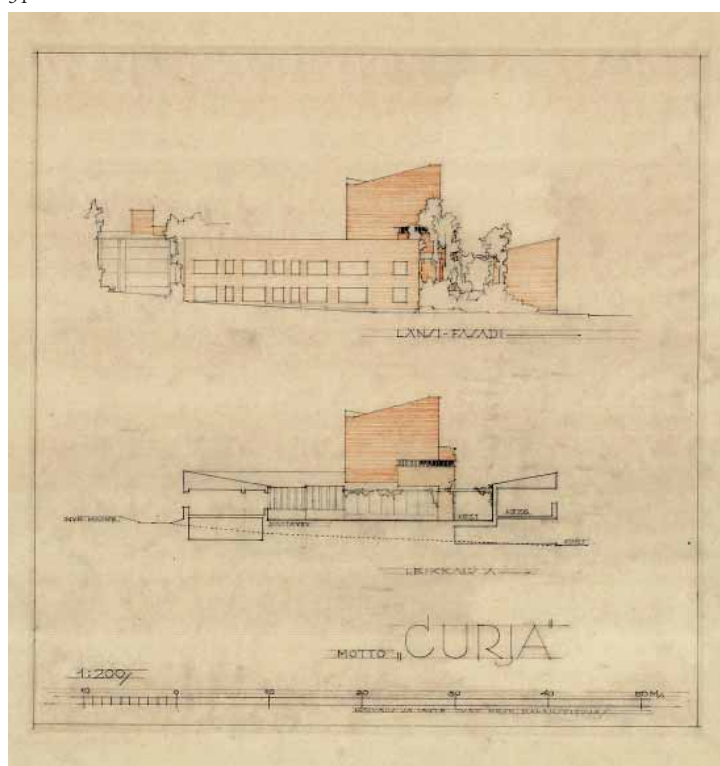
54 Alzado hacia la "plaza central" y sección transversal por la sala de plenos (AAA 33/68).

55 Alzado suroeste -viviendas- y sección transversal por la biblioteca y el claustro central (AAA 33/67).

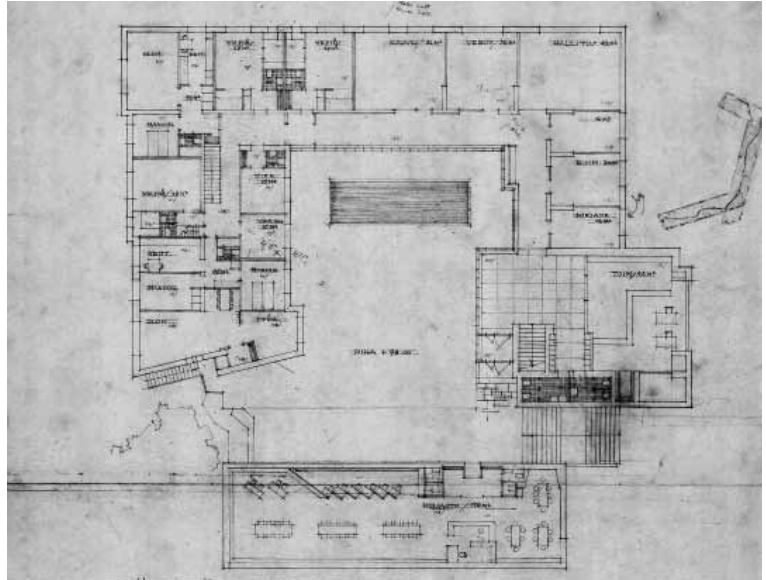




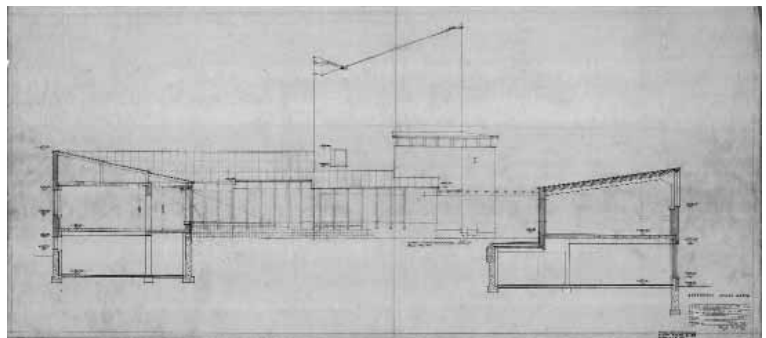
54



55



56

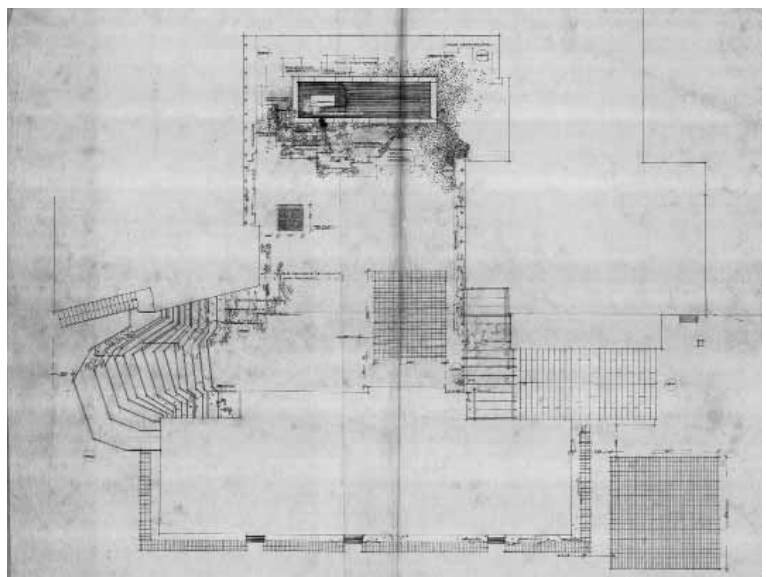


57

56 Planta noble del ayuntamiento (AAA 33/127).

57 Sección transversal en detalle por la biblioteca (AAA 33/140).

58 Planta en detalle del claustro con la incorporación de la escalera "vegetal" (AAA 33/310). Cabe advertir el trabajo en las superficies no sólo del claustro, sino de la planta en contacto con el terreno natural. En este sentido, señalar la presencia del pavimento a los pies de la biblioteca y de la "alfombra" cerámica anterior y posterior a la escalinata que conduce a la planta noble. Dichas "alfombras" marcan dos puntos de detenimiento en el largo recorrido hacia el interior del ayuntamiento.



58

### Desarrollo y construcción del ayuntamiento (1950-52)

Una vez fallado el concurso a favor de Aalto, su estudio se dedica a desarrollarlo hasta mayo de 1950, cuando empieza la construcción. Durante este periodo se confecciona lo que hoy en día denominaríamos el “proyecto básico”. En marzo de 1950 se entregan ocho láminas, a escala 1/100, donde se definen con más precisión las plantas, las secciones y las fachadas (56, 59). Los cambios respecto al concurso son pocos. El más llamativo es la eliminación del cuerpo trasero de viviendas, en cuyo lugar encontramos una gran chimenea. El segundo de los cambios tiene que ver con la biblioteca y su articulación con el resto de volúmenes. En versiones anteriores, una gran marquesina longitudinal se adosaba a la biblioteca y prolongaba la gran escalera de ingreso al patio interior. Esa gran marquesina se inflexionaba hacia la torre para indicar el punto de acceso al vestíbulo general. Con el desarrollo del proyecto, desaparece la marquesina de la biblioteca y sólo se mantiene el tramo que se adosa a la torre. Por otro lado, un retranqueo en la fachada interior de la biblioteca marca su acceso desde dicha marquesina, de forma similar a como se produce el ingreso en el vestíbulo general.

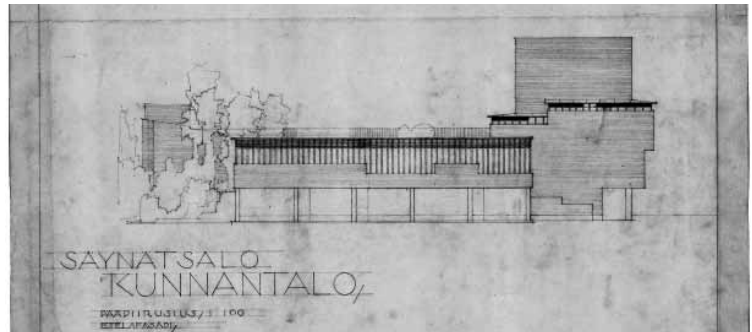
A mediados del mes de mayo se entrega el “proyecto constructivo”, aunque durante el año y medio de obras se seguirán dibujando numerosos planos de detalle (57). La cubrición de la sala de plenos, que evoluciona desde un conjunto de nueve cerchas hasta su solución final a partir de dos únicas cerchas articuladas en su centro, es una prueba de los numerosos planos que se realizan durante la obra.

Otro aspecto que focaliza parte del trabajo de Aalto durante la obra es la definición precisa del espacio descubierto del edificio. Con especial atención trabaja las superficies que cubren el patio y su relación con los alrededores (58). El patio inicial evoluciona hacia un jardín interior recintado, pensado más como un lugar de esponjamiento interior y de meditación que como una zona para estar y recorrer. La lámina de agua y su fuente, junto con la abundante vegetación, contribuyen al ambiente general de este espacio, que podríamos definir como un verdadero claustro:

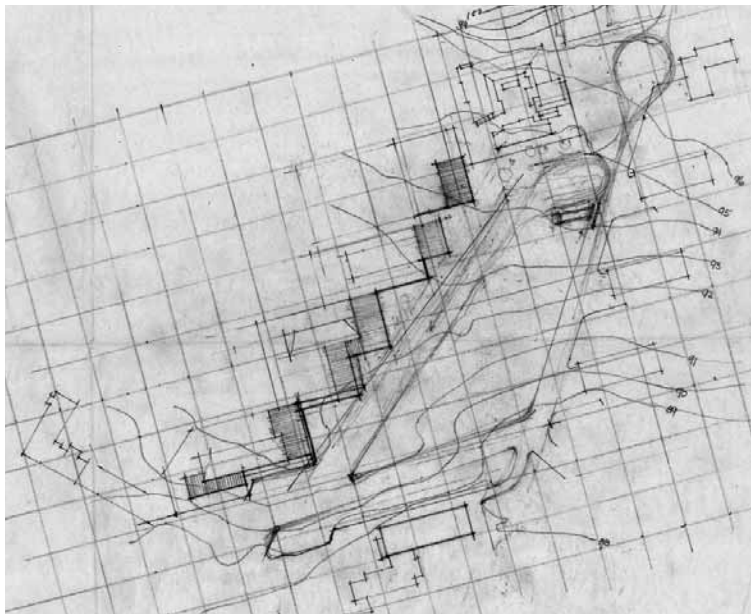
El claustro es una idea de arquitectura basada en la construcción de una galería porticada que engloba y define un espacio libre recintado, de forma regular, a modo de jardín interior. La galería vincula entre sí a una serie de cuerpos o dependencias diversas, dotándolas de una unidad superior, de manera que el organismo en su conjunto tiende a la introversión y todas las partes recrean la integridad de ese núcleo íntimo en el que el edificio se contempla y mide el pulso de su vida cotidiana.<sup>22</sup>

Como en París, gran parte de los desplazamientos en el interior del edificio, incluso el ingreso, se disponen en el perímetro del claustro. Precisamente uno de los elementos principales de los recorridos hacia y en torno al claustro, la gran escalera lineal junto a la torre, aparece ya en fases muy iniciales del proyecto. No ocurre lo mismo con la “escalera vegetal” situada simétrica en el otro extremo de la biblioteca y junto a las viviendas. En las primeras propuestas, el desnivel entre el claustro y los alrededores no era objeto de ningún tipo de intervención. Una masa vegetal entre el testero de las viviendas, –con una escalera propia de acceso independiente– y la biblioteca ocupaba el desnivel. Unos meses antes de acabar la obra, en mayo de 1951, encontramos por primera vez un dibujo detallado de la escalera vegetal. Como en París, un conjunto de tabloncillos de madera organizan diversos escalones de tierra y vegetación que conducen el “manto” verde del claustro hacia el exterior del ayuntamiento. Esta solución reprodu-

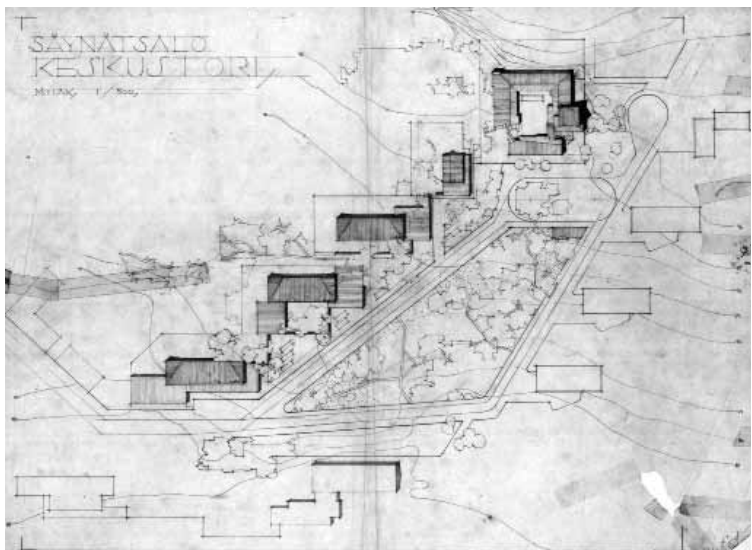
<sup>22</sup> MARTÍ ARÍS, Carles. *Las Variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: COAC: Ed. del Serbal, 1993, p. 16.



59



60



61

59 Alzado de la biblioteca, frente a la “plaza central” (AAA 33/155).

60 Dibujo de encaje de la “plaza central” (AAA 14/151).

61 Propuesta definitiva para la “plaza central” (AAA 14/154).

62 Tanteo en torno a la organización de los volúmenes de la “plaza central” (AAA 33/73).

63 Viaje a Calascibetta, esbozo de Alvar Aalto. Sicilia, 1952.

ce una figura próxima a una topografía natural o al perfil de un pequeño teatro griego, otra referencia a menudo presente en Aalto.

Por último, los planos del proceso de construcción desvelan el trabajo continuo en la “plaza central” frente al ayuntamiento. Aalto parece no dar por definitivo el proyecto del centro de SÄYNÄTSALO y continúa trabajando en su definición, ahora ayudado por la presencia del nuevo edificio (60, 62). Siguiendo los criterios que guiaron sus propuestas urbanas anteriores, Aalto incide en la definición precisa del límite del espacio urbano triangular que ya había propuesto en los años cuarenta. Su objetivo es reforzar la secuencia continua de masas que acaban en la torre de la sala de plenos y que dan sentido a la gran escalera de acceso al claustro del ayuntamiento.

En resumen, podríamos afirmar que la propuesta parte de la elevación de todo el edificio respecto a la cota del entorno, con las consecuencias perceptivas y visuales que de ello se derivan. La decisión de construir un suelo elevado del plano del terreno natural, es decir, un espacio diferenciado de los alrededores, ayuda a Aalto a formular un lugar propio para el edificio. Esta decisión determina la organización de los itinerarios de llegada e ingreso al recinto propio del ayuntamiento. Recinto que, sobre una plataforma a medio camino entre un hecho natural existente y una construcción nueva y artificial, se convierte en una pausa en el recorrido ascendente hacia la sala de plenos, verdadero *leit motiv* de la propuesta.

La arquitectura aaltiana suele aludir a ciertos parajes naturales vinculados a edificaciones rurales y mediterráneas. El gusto por los emplazamientos escarpados y la arquitectura que allí se sitúa es constante en toda su carrera. La influencia de las poblaciones italianas es una referencia recurrente. Estos enclaves determinan siempre un trayecto ascendente también característico en Aalto. Desde este punto de vista, plataformas y recintos como los del ayuntamiento se convierten en el remate de esos perfiles montañosos, en la manera de concluir los itinerarios ascendentes hacia ciertos elementos emergentes que focalizan el paisaje que los rodea.

La ‘ciudad ascendente’ ha llegado a significar para mí algo parecido a una religión, una enfermedad o una locura. La ciudad de las colinas, con sus vivas líneas onduladas, siguiendo una insospechada trayectoria, desconocida hasta para los matemáticos, es para mí la encarnación de la diferencia entre la mecanización brutal de la vida (...) y la belleza religiosa (...)

La ciudad de las colinas ha adquirido, en otro sentido, un nuevo valor para mí: es la variante más pura, original y natural del urbanismo (...) El hombre capta esta visión como un conjunto armonioso e íntegro, en consonancia con su propio tamaño y sus límites sensoriales.<sup>23</sup>

Así pues, desde el ayuntamiento se puede retroceder y avanzar en diferentes obras donde el recorrido ascendente y la idea de promontorio artificial son cuestiones clave. En los primeros proyectos de Aalto, como el concurso para el Palacio de las Naciones (Ginebra, 1926), al que aludimos en los primeros capítulos, la construcción de un lugar está asociada a la formulación de un promontorio o colina artificial. En Ginebra, el promontorio se construye a partir de una plataforma –o podio– sobre la cual se dispone la sala de asambleas. La plataforma es una construcción arquitectónica, cultural, heredada del mundo clásico. Con el paso de los años, los promontorios y colinas artificiales evolucionan hacia la idea de explanada, es decir, una plataforma natural, más ligada al hecho topográfico que al arquitectónico. Se trata de reproducciones del suelo natural,



62

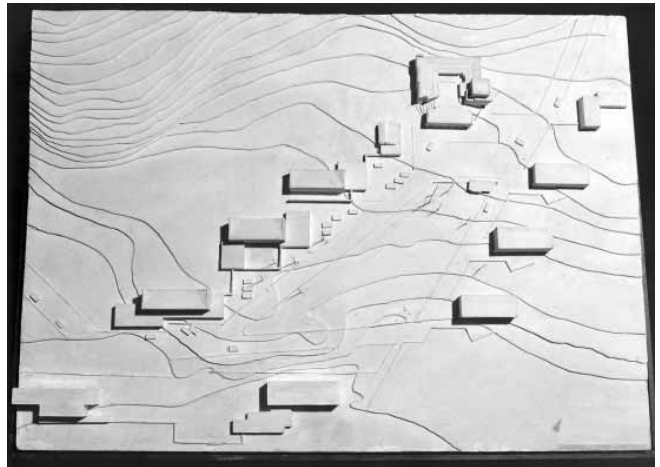


63

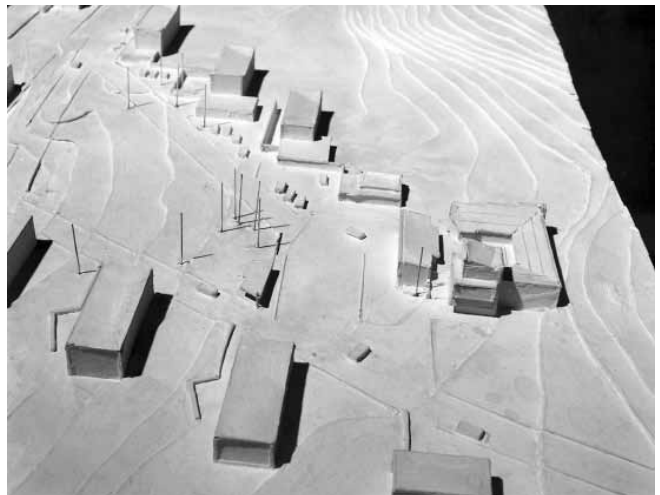
23 AALTO, Alvar. ‘Una ciudad en la colina’, A: SCHILDT, Göran (ed.), *op.cit.*, pp. 67-68.



64



65



66

**64** Maqueta de la propuesta general para la isla (AAA 100921a).

**65** Maqueta del centro urbano - "plaza central" - (AAM ar 51-21).

**66** Detalle de la maqueta (AAM ar 51-1).

Palacio de las Naciones de Ginebra

**67** Alzado general con el palacio sobre la gran plataforma generadora del proyecto (AAA 46/321).

**68** Vista de los Alpes desde la plataforma del proyecto (AAA 46/318).

con sus accidentes y desniveles, donde se evita la horizontalidad artificial de la cultura clásica. El suelo para Aalto, al igual que el techo, se talla, se recorta y adopta diferentes cotas.

Sigfried Giedion ya menciona el tema de las plataformas en la obra de Aalto en la quinta edición (1965) de *Space, Time and Architecture*.<sup>24</sup> En esa edición, Giedion añade un capítulo hasta entonces inexistente: *Jørn Utzon y la tercera generación*. A lo largo de ese capítulo, Giedion reflexiona sobre dicho elemento. Aalto, dentro de la segunda generación, no sólo utiliza ese elemento como superficie sobre la cual se funda la arquitectura. En muchas ocasiones, sus interiores están organizados por un conjunto de suelos concatenados que producen un recorrido secuencial que subraya la percepción dinámica del espacio. Ese sería el caso de la Biblioteca de Viipuri o del Museo de Arte en Tallinn. Sin embargo, a diferencia de Utzon, más que las plataformas, la referencia a la que alude Aalto se encuentra en los promontorios o las colinas naturales. En el caso de Aalto, la plataforma y el accidente geográfico conviven en una unión telúrica, geológica, donde la corteza terrestre se transforma en un hecho arquitectónico.

En 1952 se inaugura la obra. Diez años han pasado desde el inicio del plan director de la ciudad. Después de la inauguración, Aalto continúa trabajando en el centro de Säämätsalo, aunque el encargo no prolifera y nunca se llega a construir. El ayuntamiento, como una miniatura de lo que podría haber sido todo el conjunto, sobrevive aún hoy como el principal edificio público del municipio.

### ITINERARIOS

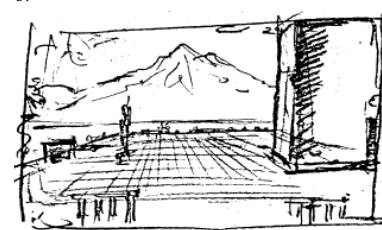
Tradicionalmente se ha analizado el ayuntamiento como un pequeño conjunto arquitectónico autosuficiente, ubicado en medio del bosque. Sin embargo, es de vital importancia la ordenación general del centro urbano para controlar la ruta de aproximación e ingreso en el edificio, así como para la colocación de los diferentes elementos que lo componen. Aunque sólo se construye el ayuntamiento, la ordenación general de sus volúmenes, la situación de las escaleras exteriores que le dan acceso, y la posición de la torre de la sala de plenos sólo se entienden en relación con la posición y los itinerarios generales que Aalto propone ya en los primeros esbozos del conjunto. De este modo se entiende la posición de la biblioteca de manera paralela al resto de volúmenes del centro; se trata de una pieza más dentro de la secuencia diagonal que conduce al ciudadano al vestíbulo y después a la sala de plenos.

Así pues, la situación del ayuntamiento en el vértice de la “plaza central” determina una aproximación en escorzo que hoy día sería imposible de reproducir, pues ni la plaza ni los volúmenes que la envolvían se construyen. Aalto intenta huir de los ejes procesionales clásicos –casi siempre centrales– y alude a la formación de los espacios públicos tradicionales, donde la aproximación es sucesiva e invita a rodear los cuerpos contruidos, sin frontalidad alguna. El hecho de acceder en escorzo, dirigidos por la torre en un segundo plano, provoca que no se desvele hasta el final la imagen total de la obra. Nunca existe, durante el trayecto, una imagen completa del edificio, sino la suma de diferentes situaciones perceptivas que van articulando la aproximación hacia él y sus alrededores.

El itinerario procesional es tan sugerente como significativo. Mediante él se huye de



67



68

<sup>24</sup> GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1941. [Primera versión castellana: *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Barcelona: Hoepli/Científico-Médica, 1955].



69



70

**69** Vista general del ayuntamiento desde la “plaza central” que nunca se llegará a construir, 1996 (AAM L/1116).

**70** Vista de la escalinata “vegetal”, 1952. Junto a ella la escalera de acceso a una de las viviendas del ayuntamiento (AAA 100770a).

**71** Vista cercana de la fachada de la biblioteca, que ocupa en la actualidad también la planta baja. La transparencia de dicha planta pone de relieve el carácter transitorio que tiene este ámbito del proyecto, de uso comercial durante los primeros años de funcionamiento.



71

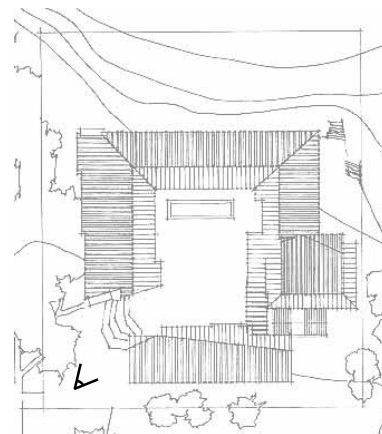


un clasicismo tipo “Beaux Arts”, esto es, compuesto de ejes y “enfilades”, para atender al clasicismo de la tradición antigua y latina, española; oriental, incluso, si se prefiere. Pues, en efecto, el itinerario recuerda modos procesionales sutiles, quebrados e indirectos, relacionados con el paisaje, que pueden encontrarse en casos tan distintos como en la Acrópolis de Atenas, por hablar del clasicismo antiguo; en el acceso a la Alhambra de Granada, por referirnos a la arquitectura islámica; o en el del Monasterio de El Escorial, si queremos acudir a la arquitectura española.<sup>25</sup>

El recorrido a través del perímetro de la plaza, en el caso de que se hubiese construido, finaliza frente al ayuntamiento. En primer plano se encuentra la fachada de la biblioteca, detrás, el singular perfil de la torre, envolviéndolo todo, el bosque.<sup>26</sup> Esta situación, en escorzo, permite ver tangencialmente parte de la fachada oeste de la “U” –donde se encuentran las viviendas–, la escalera vegetal y el testero de la biblioteca. En este punto del recorrido se abren dos posibilidades. O bien se continúa por la gran escalera vegetal, o bien se rodea la biblioteca para buscar un acceso alternativo. Ambas posibilidades se ven reforzadas por la direccionalidad que imprimen las cubiertas de los diferentes volúmenes del conjunto; todas ellas parecen apuntar, a través de su contorno, hacia el núcleo mismo del ayuntamiento.<sup>27</sup>

Conforme el itinerario se aproxima al testero oeste de la biblioteca y a la escalera, se puede comprobar que no se trata de un ámbito de ingreso, sino más bien de un espacio de acuerdo entre la cota interior del patio y los alrededores. El único punto de ingreso para continuar el trayecto se encuentra en la longitudinal escalera que conduce a una de las viviendas de los trabajadores del ayuntamiento.<sup>28</sup> Por su dimensión y posición, se comprende que no se trata del acceso público al edificio. Sin embargo, frente a la cascada vegetal de este ámbito se tiene acceso visual a la fachada oeste de la torre y, más importante, al vestíbulo que se encuentra bajo ella. Aunque no se puede continuar el trayecto hacia ese espacio, ya está claro cuál es el objetivo final de itinerario de aproximación.

Para avanzar hacia el vestíbulo se tiene que rodear la fachada principal de la biblioteca y recorrer la gran fachada acristalada tras la cual se encuentran los comercios. Al final de este trayecto ya se pueden ver los primeros escalones de la gran escalera que enlaza con la planta noble del ayuntamiento. Por su posición y materialidad –placas de granito gris–, es fácil de adivinar que se trata de la escalera principal de acceso. Además, tanto el hueco superior como el inferior de la biblioteca giran al llegar al testero



25 CAPITEL, Antón. *Alvar Aalto, proyecto y método*. Madrid: Akal, cop. 1999, p. 110.

26 Hoy en día, la línea regular de autobuses que une Jyväskylä con Säynätsalo tiene una parada junto a la torre, en la cara noreste del ayuntamiento. Desde este enclave, lo primero que se percibe es la torre, el testero de la biblioteca y la escalera exterior entre ambos.

Por otro lado, la abrumadora presencia del bosque en la isla, también en los alrededores del edificio, producen una percepción de obra aislada, autónoma, casi perdida en la frondosidad de la zona. Esta imagen, cercana a una granja nórdica o a una fortificación medieval, difiere del carácter emblemático y comunitario que Aalto quiso imprimir a la obra y que finalmente se vio truncado por la ausencia de las edificaciones vecinas.

27 Andres Duany ha subrayado, con acierto, la importancia que para Aalto tiene el control del proyecto desde el contorno de los cuerpos, desde su perfil recortado contra el cielo. El trabajo tanto en planta como en sección a lo largo de todo el proceso proyectual tiene ahora su recompensa con el elaborado impacto visual del conjunto sobre el visitante, que encuentra en los contornos guías efectivas y solicitudes precisas para avanzar y aproximarse al edificio. En palabras de Duany, “el método compositivo de Aalto se basa en la premisa de que el contorno da una indicación decisiva para la percepción de la forma tridimensional. Ni la planta ni la sección pueden ser percibidas por el observador; sólo proyectando el contorno, que es un híbrido perceptivo generado por el punto de vista del hombre, tiene el arquitecto un control formal preciso de aquello que se verá.” A: DUANY, Andres. ‘Principles in the Architecture of Alvar Aalto’. *The Harvard Architecture Review*, 1986, núm. 5.

28 Unos metros más hacia el norte, en la fachada suroeste, se encuentra el vestíbulo general de la viviendas, desde donde se accede a todos los apartamentos, incluido el que tiene su propio acceso junto a la escalinata “vegetal”.



72



73

72 y 73 Vista de la esquina definida por la torre de la sala de plenos y la biblioteca; ámbito a través del cual se accede al nivel del claustro y a las dependencias municipales, 1952 (AAA 100842; AAM L/1750).

74 Vista de la esquina noreste del proyecto. La escala de los huecos de la fachada sugiere el carácter doméstico de esta parte del edificio, 1979 (AAM L/148).



74

para “acompañar” al movimiento de los ciudadanos, que quedan así frente a un gran muro ciego sobre el cual se desliza la escalera. En este mismo lugar, una “alfombra” de ladrillos cerámicos define un área de pausa que refuerza la importancia de esta esquina en la articulación del recorrido por el ayuntamiento.<sup>29</sup>

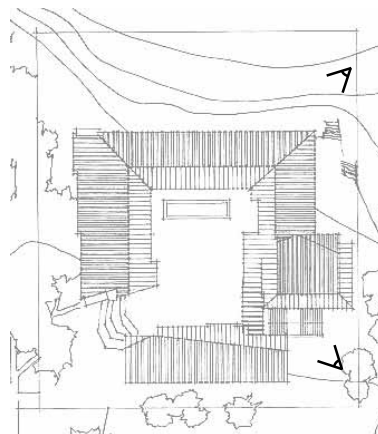
Llegados a este punto, se vuelven a abrir dos posibilidades. El recorrido por las plantas bajas se puede prolongar bajo la torre a través de un porche que conduce a la sede bancaria. La otra posibilidad consiste en ascender hacia el claustro interior por la gran escalera de granito gris. Al final de ésta, una pérgola, con su propia iluminación, y un pavimento de cantos rodados de granito marcan un umbral y una pausa. Este es un ámbito entre dos espacios exteriores de carácter muy diferente. Hasta ahora el itinerario ha transcurrido por exteriores públicos y urbanos. El claustro, de una sola planta y caracterizado por la abundante presencia de vegetación, adquiere una escala doméstica que inundará el ambiente de toda la planta noble.

Bajo la marquesina, y después de un momento de pausa, el visitante vuelve a ser protagonista y puede avanzar de diversas maneras. De todas ellas sólo una está prohibida: el acceso al jardín del patio. El pavimento de cantos rodados no se prolonga hacia él y además una “alfombra” de ladrillos rojos frente a la pérgola –como la situada a los pies de la escalera exterior– refuerza la definición del umbral cubierto donde se ha detenido el trayecto. Restan dos posibilidades. El trayecto puede continuar frontalmente e introducirse por la pequeña puerta que de entrada, tangencial, a la biblioteca. Una vez dentro del vestíbulo de la biblioteca un giro de noventa grados encara el itinerario hacia el mostrador general de la pequeña zona de lectura y consulta.

La segunda posibilidad significa un nuevo giro de noventa grados. Este giro sitúa al visitante frente a tres escalones de placas de granito gris y la puerta de entrada al vestíbulo principal. Como en el caso del cuerpo de la biblioteca, el acceso se produce de forma tangencial al interior, en el perímetro del claustro. El visitante penetra bajo la pérgola. Una vez en el interior, se encuentra en un ámbito conectado, visual y transversalmente, con el claustro y con el espacio exterior natural a través de un gran hueco tras el mostrador de recepción. De hecho, se trata del único ámbito del ayuntamiento conectado con ambos “mundos”, lo que indica la importancia de este espacio dentro del proyecto.

Una vez dentro, el pavimento continúa marcando la cadencia de los movimientos del visitante. Una superficie de placas de ladrillo rojo, igual al utilizado en las fachadas, se dispone frente a las puertas de acceso, a modo de “felpudo” cerámico. Este felpudo, encintado por un pavimento de granito gris, marca una pausa, un punto de pausa antes de proseguir.<sup>30</sup> Desde este ámbito, la manera más fácil de continuar es dirigirse hacia el pasillo que rodea el claustro, dispuesto frente a las puertas del vestíbulo. A esta opción también ayuda que el pavimento de granito gris se prolongue hacia él y revista gran parte de su suelo. A su vez, los cerramientos que rodean dicho pasillo también están contruidos con el ladrillo de las fachadas, en una clara voluntad de vincular estos ámbitos de circulación con el exterior, como si en realidad se tratara de un porche desprovisto del necesario cerramiento de vidrio.

El pasillo se divide en dos zonas muy claras. La primera de ellas la ocupan las placas de granito, que marcan las zonas de paso desde las que se accede a los diferentes despachos. Una segunda zona, más estrecha, la ocupa el pavimento cerámico y un banco



<sup>29</sup> En la figura 57 se puede observar la citada alfombra, que se vuelve a repetir con idéntica factura material al final de la ascensión por la escalera que une la planta noble con el suelo.

<sup>30</sup> En el proyecto original, el pavimento de placas de ladrillo ocupaba toda la superficie del vestíbulo y se prolongaba por el pasillo que rodea el claustro, estableciendo claramente los ámbitos de paso y los estáticos.

75 Vista de la pérgola bajo la cual se encuentran las puertas de acceso a las dependencias del ayuntamiento, en la planta noble, 1952 (AAA 100786).

76 Vista del claustro. Además de los diferentes pavimentos y revestimientos, el ambiente de este espacio descubierto está caracterizado por la contundente secuencia de montantes de la carpintería que delimita los ámbitos de circulación, 1952 (AAA 100843).

77 Sección transversal por la sala de plenos y el vestíbulo principal del ayuntamiento (AAA 33/136).

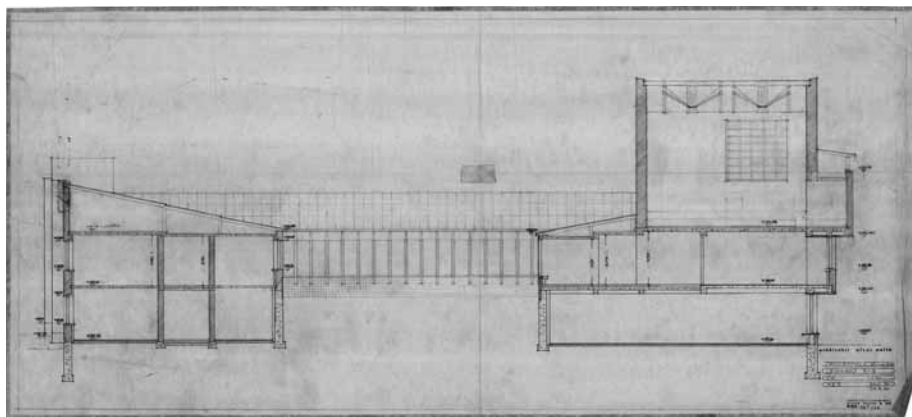
78 Planta baja, a nivel del terreno (AAA 33/136).



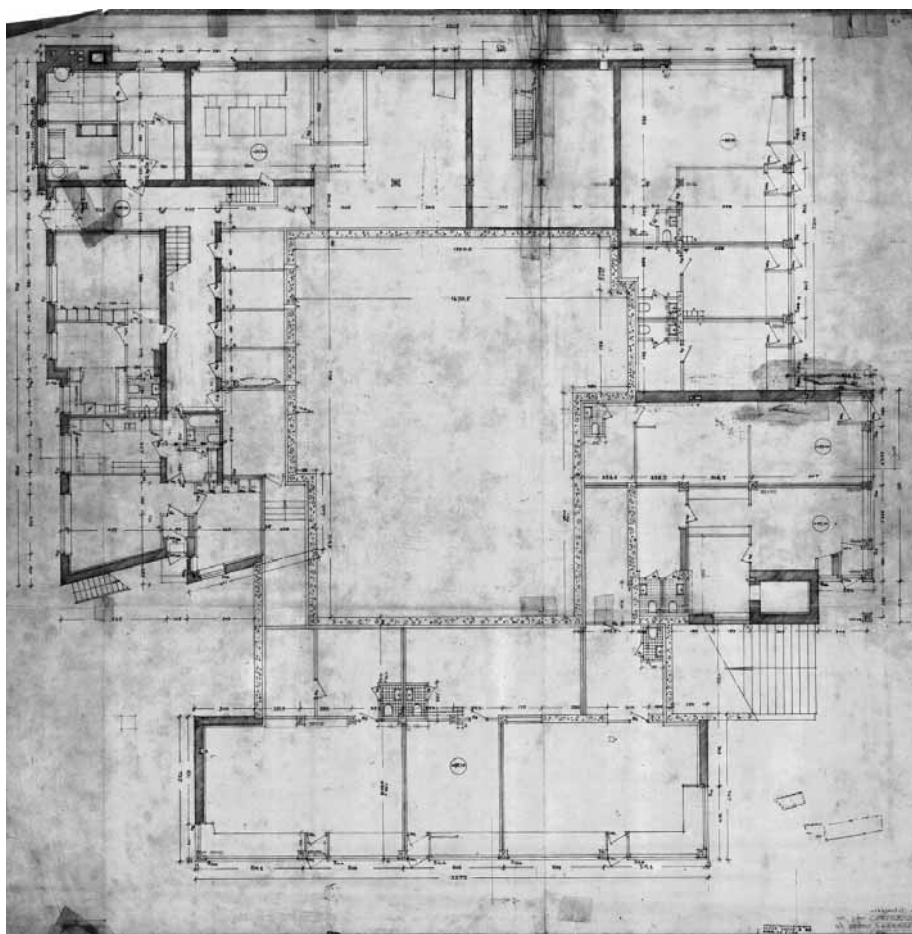
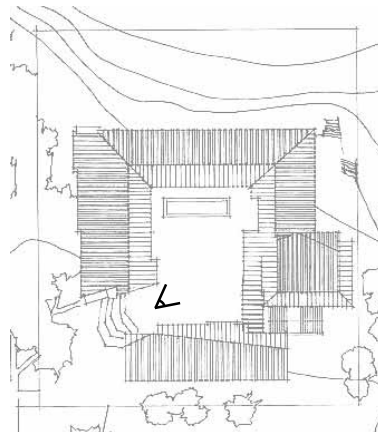
75



76



77



78



79

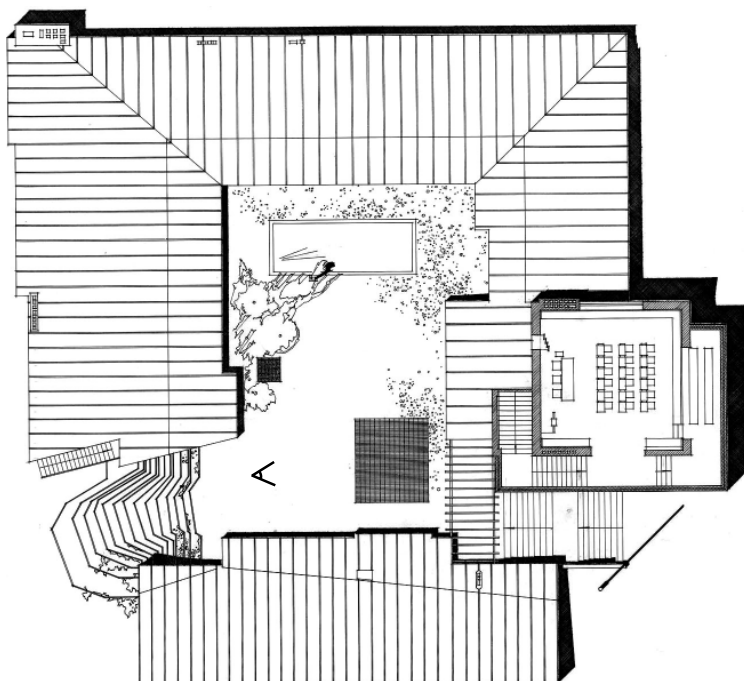


80

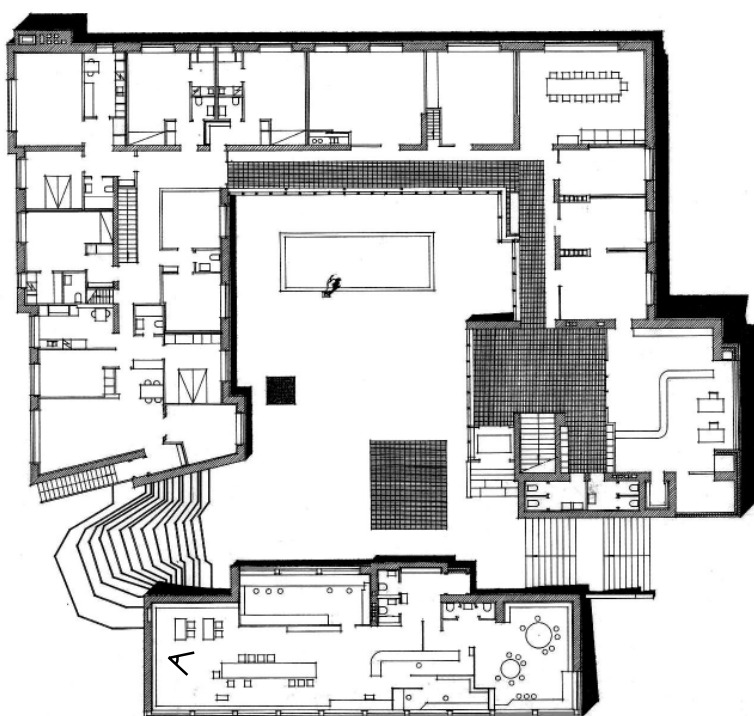
**79** Vista hacia el vestíbulo principal del ayuntamiento, sobre el cual se sitúa la sala de plenos, 1952 (AAA 100777).

**80** Vista interior de la biblioteca, 1952 (AAA 100858a).

**81 y 82** Planta noble y cubierta del edificio construido (AAA 33/132 y 33/128).



81



82



83



85



84



86

Zona del vestíbulo y corredor alrededor del claustro

83 AAM L/1149 (1996).

84 AAA 100867 (1952).

85 AAA 100869 (1952).

86 AAA 100872 (1952).



corrido del mismo material, que sirve de zócalo al hueco corrido que ilumina el pasillo, eso sí, a través de una densa trama vertical de montantes de madera –la carpintería. Entre el hueco acristalado y el banco, una pequeña ranura evita el contacto directo de las personas con la superficie fría de fachada. Este gesto queda reforzado por la situación de una serie de radiadores bajo el banco, justo en el punto más frío del interior. Completan la sección de la fachada del claustro una serie de pequeños pilares circulares metálicos de color negro y varios focos puntuales de luz que alumbran durante las horas nocturnas.

Cabe reseñar el papel perceptivo que juega la densa carpintería del corredor. Por su dimensión y cadencia, se convierte en un límite casi opaco cuando circulamos paralelos a la fachada. En cambio, un simple giro de la mirada hacia el exterior, esto es, de manera perpendicular a los montantes, desvela una límite mucho más transitivo y transparente. Como pasa en los claustros tradicionales y sus rítmicas arcadas, la profundidad visual de los espacios varía en función del punto de vista del observar.<sup>31</sup>

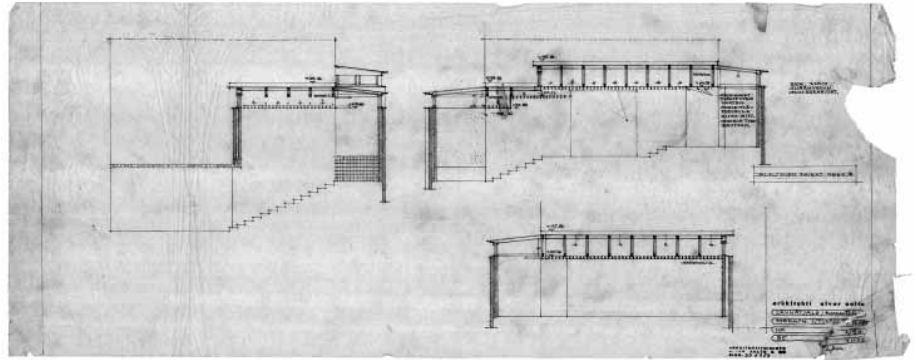
Por otro lado, no es la primera vez que Aalto utiliza el ladrillo manual rojo con tanta intensidad. La primera vez es en 1931, en la fábrica para Toppila en Oulu. De hecho, la utilización del ladrillo como material para la construcción de fábricas es habitual desde el siglo XIX, aunque en Finlandia la arcilla es escasa, sobre todo en comparación con el granito. Por otra parte, Aalto se educa bajo un creciente espíritu patriota en el que se valora la arquitectura tradicional de los países nórdicos. La “arquitectura de ladrillo” de las viejas ciudades del Báltico o de Dinamarca, forman parte del bagaje cultural de sus maestros en el Politécnico de Helsinki. Aunque el clasicismo nórdico posterior y la primera modernidad aspiran a la inmaterialidad de los volúmenes, el valor de la textura y el color de los materiales que propugnan los maestros del romanticismo nacional dejan huella en Aalto. Precisamente estos diferentes influjos en su formación se ven reflejados en las diversas maneras en las que utiliza el ladrillo, como cuando lo revoca finamente y lo pinta de color blanco, en una solución de compromiso con las tendencias más in-materiales de la modernidad ortodoxa.<sup>32</sup>

Pese a todo, y como se argumentó en el capítulo dedicado al Pabellón de París, la utilización de los materiales en Aalto va más allá de la búsqueda estricta de cierta *materialidad* en sus edificios. El valor del ladrillo no reside sólo en su fidelidad a las características intrínsecas de la arcilla, sino en la formalidad que el arquitecto le pueda adjudicar. De ahí que el mismo elemento material, en este caso el ladrillo rojo, se utilice de maneras tan diversas en una misma obra, en función de la geometría y las proporciones precisas que se le adjudican en cada posición.

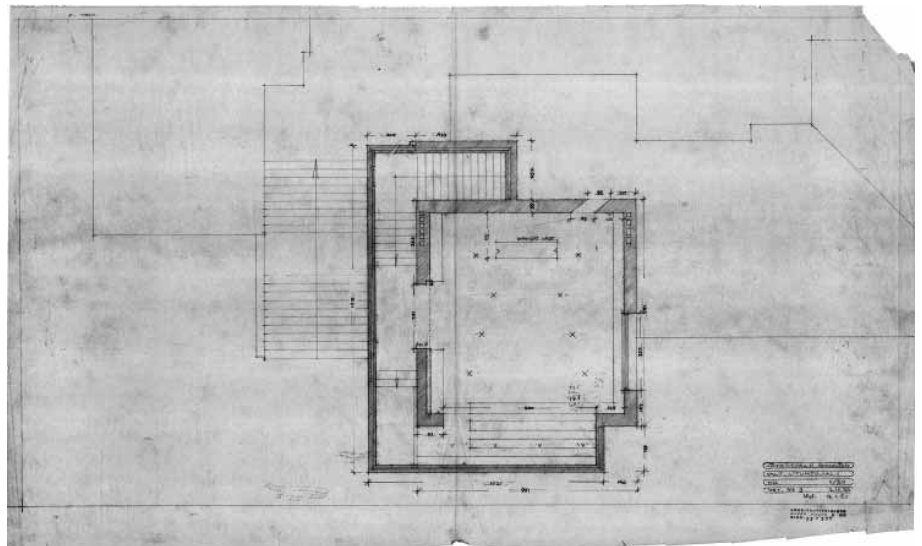
Volviendo al vestíbulo, el trayecto alrededor del claustro no es el único que se puede realizar. Un giro de ciento ochenta grados desde la puerta de acceso encara una nueva opción en el catálogo de itinerarios. Esta vez se trata, seguramente, del más institucio-

31 Excede la dimensión de este trabajo el análisis concreto de los fenómenos perceptivos y ópticos en las obras de Aalto, para lo cual convendría acudir al estudio del paralaje en la arquitectura. Para ello se recomienda la lectura de los estudios de Rudolph Arnheim y Sven Hesselgren, entre otros.

32 Otros autores, como Sigfried Giedion o Simo Paavilainen, han sugerido que las referencias al ladrillo rojo podrían provenir del sur, de Siena y de las antiguas ruinas romanas. Tanto Roma como Siena forman parte del cuaderno de viaje de Aalto, aunque él nunca se ha referido explícitamente a este influjo. En 1955, en una conferencia en Viena, Aalto sugiere otras posibles fuentes de inspiración: “el ladrillo es un medio importante en la creación de la forma. Estuve hace tiempo en Milwaukee, en la casa de mi viejo amigo Frank Lloyd Wright. En esa ocasión dio una charla que empezó así: ‘Señoras y señores, ¿saben ustedes lo que es un ladrillo? Es un objeto pequeño, corriente e insignificante, que vale 11 centavos, pero que tiene una propiedad especial. Dénme un ladrillo y valdrá lo que pesa en oro’. Era la primera vez que escuchaba a alguien decir en público, tan directamente y con tanto ingenio, qué es la arquitectura. Es transformar una piedra sin valor en un ligote de oro.” AALTO, Alvar. ‘Entre Humanismo y Materialismo’. A: SCHILDT, Göran (ed.), *op.cit.*, p. 251.



87



88

Torre consistorial: acceso a la sala de plenos

87 Detalle de escalera de acceso  
(AAA 33/253).

88 Planta en detalle de la sala de plenos  
(AAA 33/334).

89 AAM av/3063.

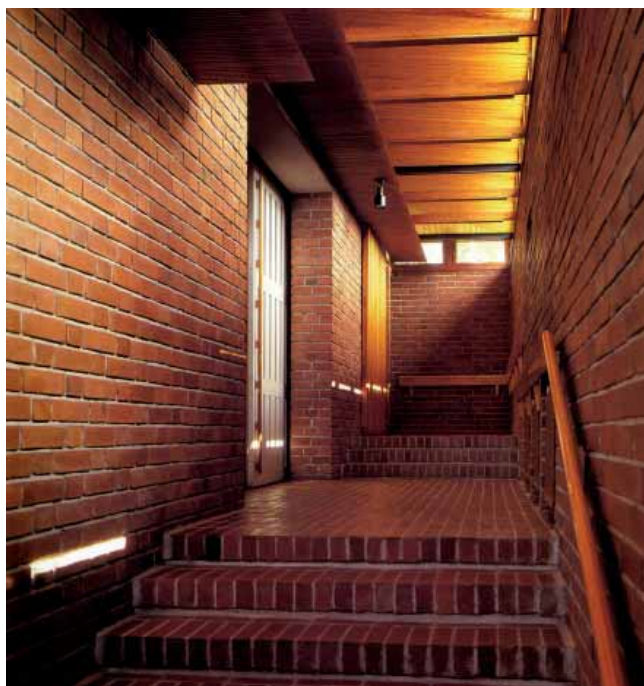
90 AAA 100885 (1952).

91 AAA 100882.

92 AAM L 1145 (1996).



89



91

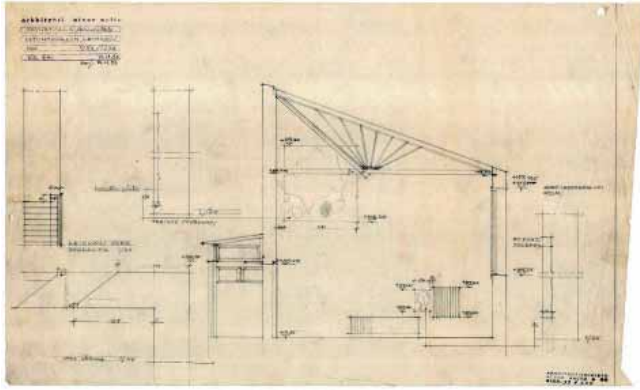


90

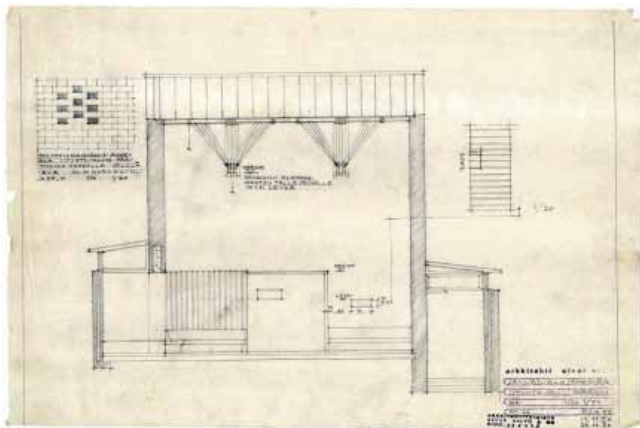


92





93



94



95



96

Interior de la sala de plenos

93 Sección longitudinal en detalle  
(AAA 33/224).

94 Sección transversal en detalle  
(AAA 33/228).

95 Vista interior.

96 AAA 100899.

nal e importante: el ingreso a la sala de plenos a través de la escalera que rodea la torre. Su disposición, detrás del dominio visual del visitante que ingresa, ya indica que se trata de un recorrido menos frecuente que los anteriores. Escoger esta ruta supone realizar el trayecto más elaborado y, a la vez, más esforzado. Su configuración, como veremos, persigue dilatar la subida, evitar cualquier automatismo o esquematismo en el trayecto.

La escalera arranca del “felpudo” cerámico del vestíbulo. Caracterizada por el confinamiento lateral a través de dos gruesos muros de ladrillo, recupera el espíritu de aquellas primeras escaleras de los años veinte, donde el acceso a la planta piso nunca era un intermedio sin interés. Los peldaños se construyen con las mismas placas de ladrillo presentes en todo el edificio, esta vez colocadas de canto para marcar la dirección de subida. El espacio por el que transcurre la escalera está caracterizado por una longitudinal y estrecha ranura de luz superior. Ésta, junto con una barandilla<sup>33</sup> lineal de madera, guía los pasos de los visitantes. La entrada de luz está reforzada, como es habitual en Aalto, por toda una serie de luminarias artificiales que, bajo un faldón de tablillas y rastreles de madera, reproducen el mismo efecto lumínico cuando escasea la luz natural. Si el recorrido alrededor del claustro estaba caracterizado por la apertura lateral y la iluminación natural, ahora se trata de un espacio encajonado y penumbroso, dirigido a encauzar la subida.

Los últimos tramos de la escalera, mucho más espaciados, plantean aún dos alternativas. La primera consiste en entrar directamente a la gran sala de plenos. Si por el contrario, se recorren los tres últimos peldaños de la escalera, un último giro de noventa grados sitúa al visitante en la parte posterior de la sala, un pequeño ámbito ligeramente elevado. Se trata de la prolongación del espacio de la escalera que abraza la gran torre y del lugar donde la ciudadanía puede asistir a los plenos.

La sala de plenos, de apenas cien metros cuadrados, no es el “lugar de la luz”, como cabría esperar si consideramos el desenlace de las experiencias perceptivas a través de la Biblioteca de Viipuri o el Pabellón de París. En este caso la penumbra envuelve la sala. La fuente de luz más importante, un gran ventanal en la fachada norte, queda matizada en el interior por una celosía de listones de madera. Junto con el ventanal, una leve iluminación artificial, a base de lámparas colgadas “A 110”, dota a la estancia de un carácter toscano y medieval, lejos de la transparencia y la luminosidad modernas. Este ambiente lumínico difumina en gran medida los contornos interiores de la sala e incluso la presencia de las elaboradas cerchas de madera que la cubren.

Como sucedía en el Pabellón de París y en Viipuri, la circulación perimetral, en su trazado envolvente alrededor de un centro, es la directriz que ha regido la mayor parte de los pasos hacia y a través del ayuntamiento. Para llegar al espacio principal de la torre, el visitante ha tenido que realizar dos trayectos envolventes: el primero es el que realiza al rodear el exterior de la biblioteca y recorrer la gran escalera principal que transversalmente conduce al visitante hacia las puertas del vestíbulo. Una vez allí, otro giro de ciento ochenta grados y un trayecto ascensional rodeando la torre, en sentido contrario al anterior, culminan con una intensa experiencia plástica.

33 Hemos de recordar el importante papel que también cumplían las barandillas en la Biblioteca de Viipuri. Como en Săynätsalo, las barandillas trascienden su rol meramente práctico para convertirse en guías efectivas del movimiento de los usuarios.

Observar encadenadamente la evolución de las propuestas para el centro de Säynätsalo resulta especialmente revelador por un motivo: comprobar cómo los criterios de concavidad y convexidad que hemos ido analizando en cada una de las obras arquitectónicas hasta el momento también se trasladan a escala urbana.

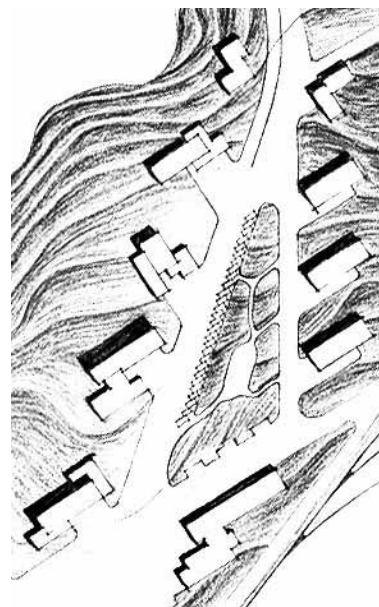
A lo largo de los años y las diferentes propuestas, Aalto formula un lugar común y público que se establezca como referencias cívica y punto de encuentro de las diversas arquitecturas que propone. Para ello define cada vez más ese centro de referencia, articulando los volúmenes que lo envuelven y generando finalmente un objeto que los presida: el ayuntamiento.

Como los volúmenes arquitectónicos, los recorridos se producen en los bordes y focalizados por la torre consistorial.

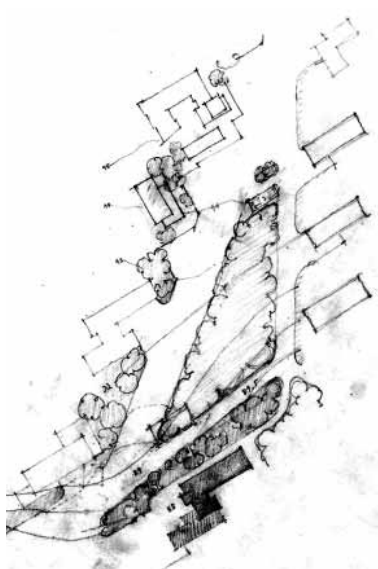
I



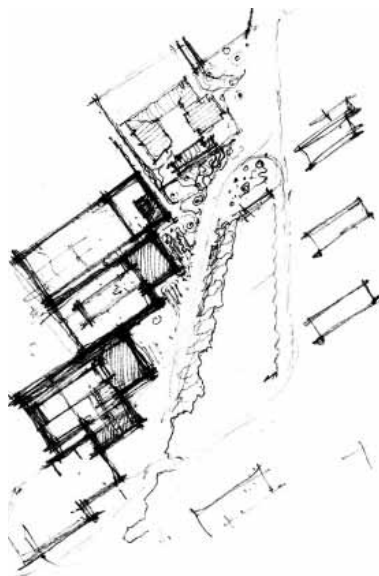
I (1944)



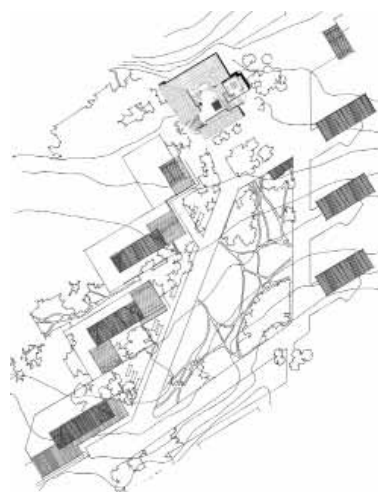
II (1946-47)



III (1949)



IV (1950)

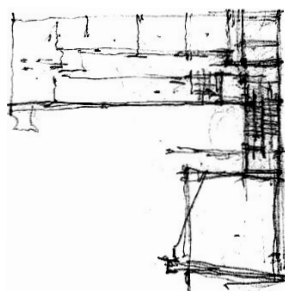


V (1952)

Como ya hemos comentado en el capítulo del Pabellón de París, en el ayuntamiento se producen de nuevo con claridad la composición por partes y la disposición claustral. Ambas relacionadas con las circulaciones envolventes y tangenciales, que están presentes tanto en el ayuntamiento como en todo el centro del municipio. Las primeras propuestas en "L" evolucionan progresivamente para acotar un lugar exterior propio que acabará adoptando la tipología de un claustro con sus respectivos espacios de circulación alrededor.

La elevación de la cota del claustro y la configuración de la sala de plenos a modo de torre contribuye a la construcción de un lugar diferenciado de los espacios cívicos adyacentes.

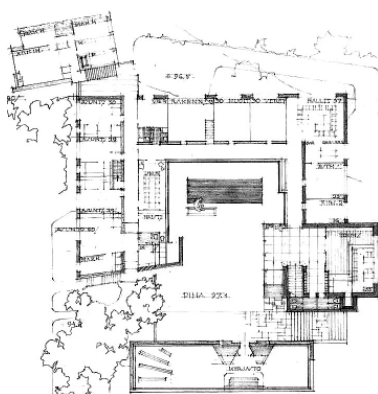
Además, aparece de nuevo un elemento que ya protagonizó la evolución de la Biblioteca de Viipuri, las escaleras. Éstas intervienen en diversos ámbitos del proyecto, tanto exterior como interiormente. Además, reproducen la espacialidad que se analizó en varios ejemplos de los años veinte, donde las escaleras adquirirían la forma de ámbitos entre crujías con entidad en sí mismos.



I (septiembre de 1949)



II

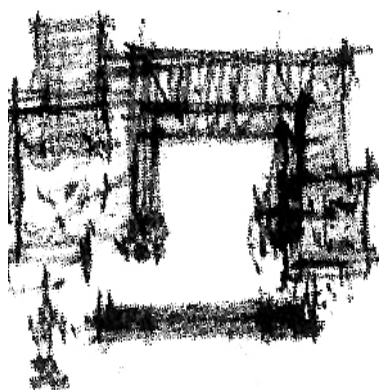


VI (el concurso, diciembre de 1949)

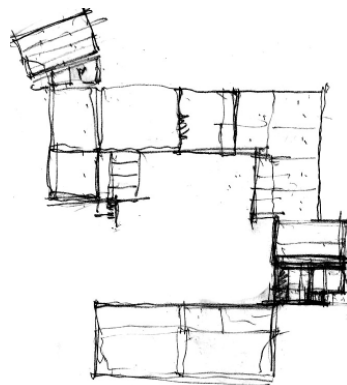


VII

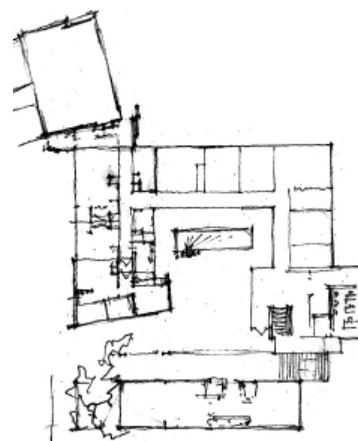




III



IV



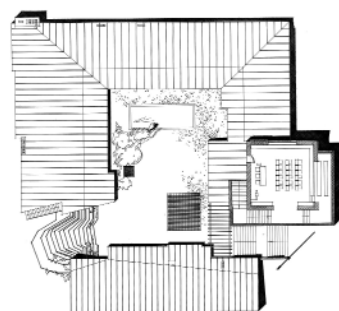
V



VIII



IX



X (1951)



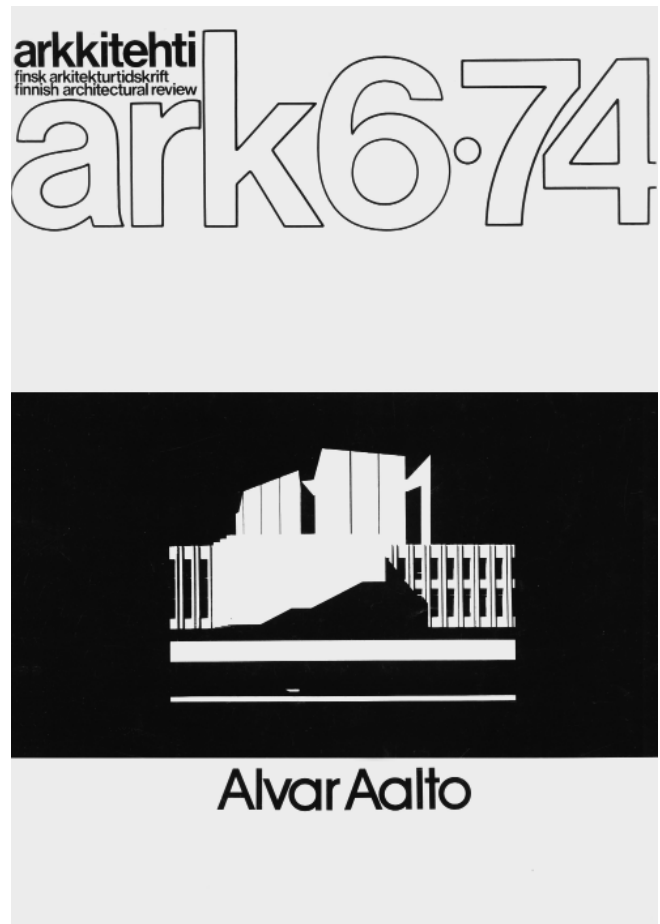
CAPÍTULO IV

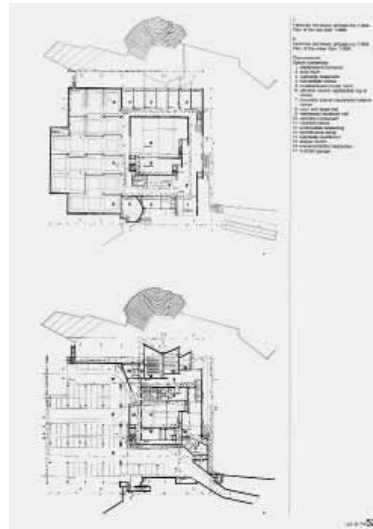
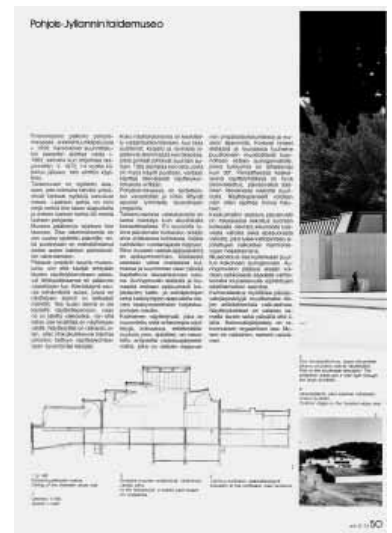
**EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE AALBORG**  
**(Dinamarca, 1958-72)**

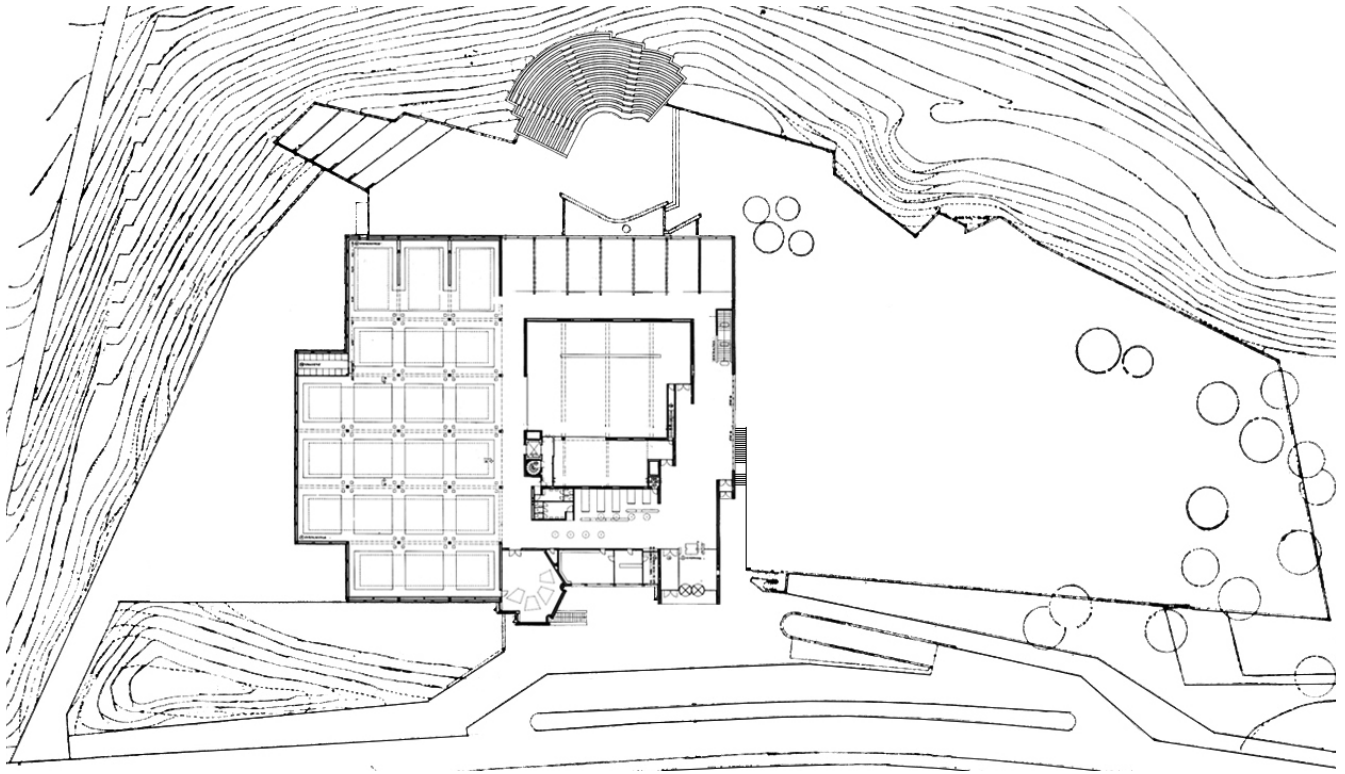
La iluminación significa lo mismo para un museo de arte que la acústica para una sala de conciertos. Cambia su carácter dependiendo de la dirección de donde proceda. Por esta razón, el sistema de iluminación en este museo es asimétrico. Gracias a la buena situación del museo, la mayor parte de la iluminación de sur se puede evitar. La luz de noreste tiene un ángulo de incidencia menor. Desde el techo ilumina difusamente las salas expositivas durante casi todo el día. Por el contrario, la luz de sur y oeste incide indirectamente gracias a pantallas reflectoras bajo los lucernarios y a la reflexión en las paredes perimetrales. La iluminación de la sala central se ha determinado, esencialmente, por la ubicación del edificio y por los alrededores del solar. La luz procede del promontorio adyacente, cuya vegetación desciende hacia el edificio y crea vivos efectos lumínicos durante el transcurrir de las estaciones. Debido al hecho de que la sala central recibe una buena iluminación de todas la orientaciones (excepto la de sur), todas las paredes perimetrales pueden utilizarse para exponer. Este principio general de las paredes también se desarrolla en el resto de salas gracias a una serie de lucernarios piramidales. En ellos, parte de la iluminación procede de la reflexión de la luz de sur en unos reflectores curvos de aluminio.

**Alvar Aalto**

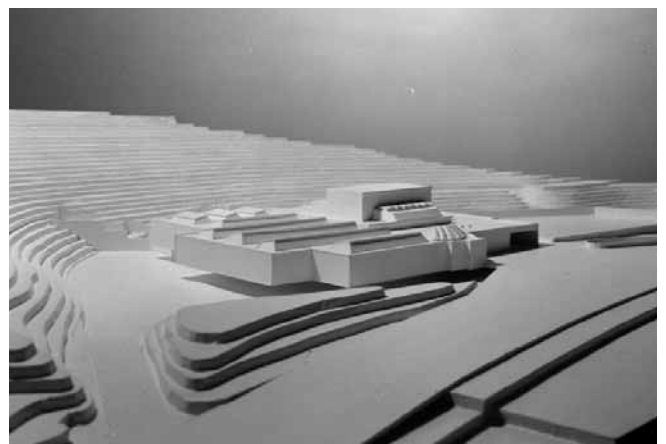
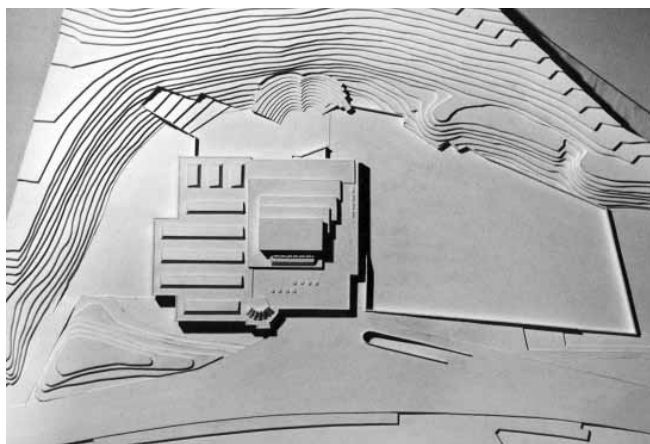
*Alvar Aalto Volume I, 1963*



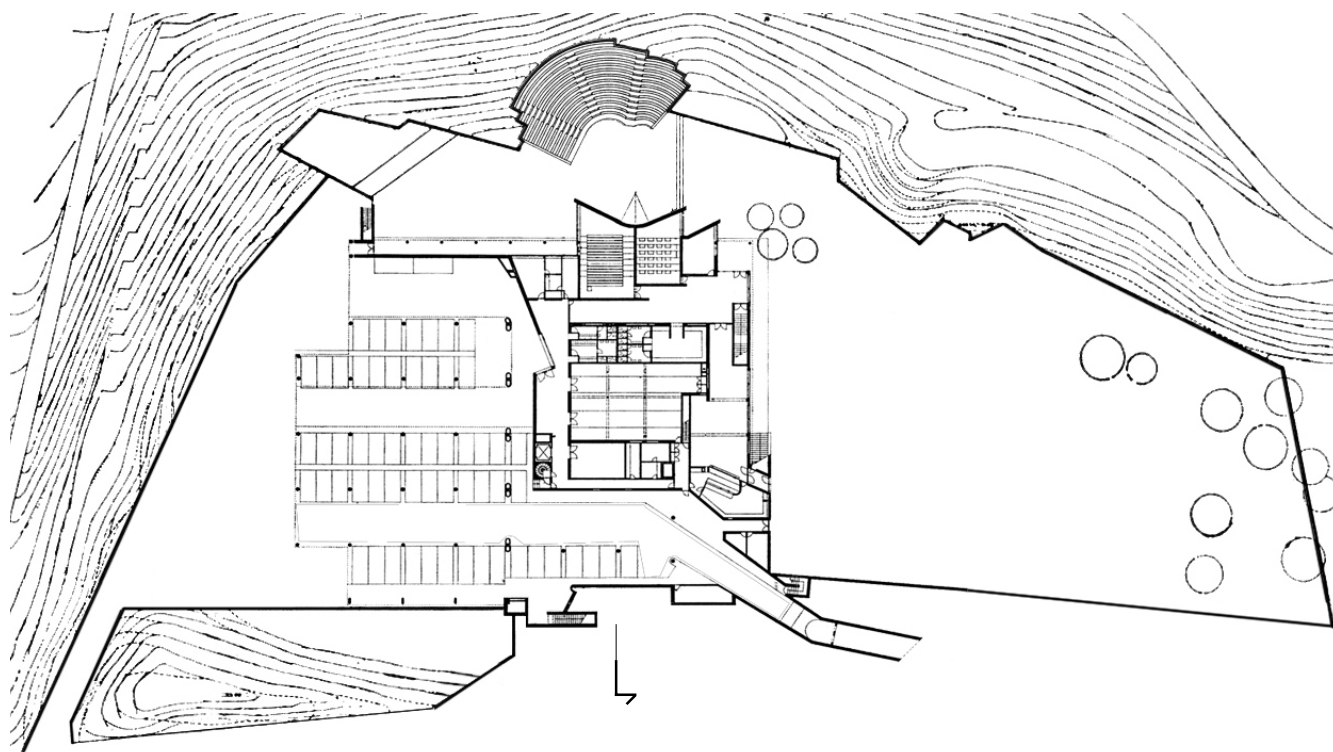




Planta de acceso. Versión definitiva (montaje del autor)

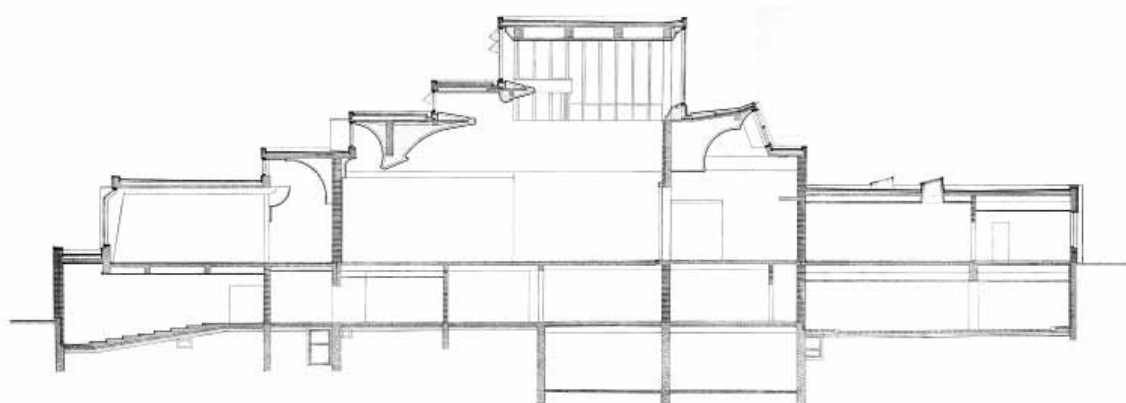


Fotografías de la maqueta del concurso



0 10 20m

Planta semisótano. Versión definitiva (montaje del autor)



0 4 8m

Sección por la sala central. Versión definitiva

*Creo que existen muchas circunstancias en la vida humana en las que la organización se impone demasiado brutalmente. Es tarea del arquitecto el dar a la vida una estructura más sensible.*

“Entre Humanismo y Materialismo”, 1958  
**Alvar Aalto**

*Los años que van desde la finalización del Ayuntamiento de Säynätsalo hasta el concurso para el Museo de Aalborg coinciden con un giro en las relaciones profesionales y personales de Alvar Aalto. Aunque el reconocimiento de su trabajo no deja de crecer en el extranjero, comienza a ser criticado en Finlandia. Arquitectos como Aulis Blomstedt o Aarno Ruusuvuori comienzan a impartir clases en el Politécnico de Helsinki y plantan la semilla de un neo-racionalismo que ve en Aalto una figura desfasada y pintoresca. Las referencias a Mies, a la arquitectura tradicional japonesa y a las Case Study Houses –difundidas por la revista Arts&Architecture– son el germen de una nueva visión de la arquitectura, alejada de las referencias orgánicas y las preferencias por el universo clásico italiano. Precisamente este ambiente es el caldo de cultivo para la fundación de la revista Le Carré Bleu en 1957, que también dará nombre al subgrupo del CIAM en Finlandia.*

*Esta situación interna contrasta con la cada vez más abundante obra de Aalto en el extranjero. Su participación en la exposición “Hansaviertel Interbau” de Berlín (1954-57) y en la Bienal de Venecia (1955-56), la casa Louis Carré (Francia, 1956-61) o sus obras en Wolfsburg y Bremen (Alemania, 1958-62) son un claro ejemplo de la internacionalización de sus proyectos. Esta difusión internacional propicia la incorporación de arquitectos de diferentes nacionalidades a su despacho, especialmente italianos y suizos, como Leonardo Mosso o Karl Fleig. Antes, varios arquitectos daneses pasan por el estudio, como Eva y Nils Koppel entre 1943 y 1945, Jørn Utzon en 1945, o Jean-Jacques Barué, el coautor del Museo de Aalborg.*

*Cuando Jean-Jacques Barué (Aarhus, 1923) obtiene el título de arquitecto, en 1947, inicia un período de colaboración en el estudio de Helsinki. Su incorporación coincide con el final de la etapa americana de Aalto y la construcción de la Baker House (1946-49). Entre 1947 y 1954 ambos arquitectos colaboran en diversos concursos que se construyen durante los años cincuenta. En 1948 ganan el concurso para el Instituto de las Pensiones de Helsinki. El año siguiente obtienen el primer premio para la Universidad Politécnica de Otaniemi, y dos años después quedan en tercer lugar en el concurso para un Cementerio y una Capilla en Lyngby (Dinamarca). Una vez finalizada su colaboración, Barué no pierde el contacto con Aalto y siguen presentándose juntos a diversos concursos. Este es el caso del concurso para la construcción del Museo de Bellas Artes de Aalborg, que ganan en 1958.*

*Como en el caso de las bibliotecas, los museos aaltianos adquieren el rango de verdaderos arquetipos arquitectónicos. Aalto proyecta y construye diversos museos a lo largo de toda su carrera. Cronológicamente, los principales son: el Museo de Perniö (1928), el Museo de Bellas Artes de Tallin (Estonia, 1937), los Museos del Instituto Johnson (Avesta, Suecia, 1944), el Museo de Bellas Artes de Bagdad (Irak, 1957-58), el Museo de Finlandia Central (Jyväskylä, 1954-60), el Museo de Bellas Artes de Shiraz (Irán, 1969) y el Museo Alvar Aalto (Jyväskylä, 1971-74). Sin embargo, no es hasta 1958 cuando gana el concurso de Aalborg, que seguramente es el que mejor representa el canon de este tipo de edificios. Podemos considerar los anteriores como precedentes y los posteriores como consecuencia de él. En todos ellos la ruta a través de las salas expositivas y la capacidad de participación de los usuarios en dichos itinerarios será fundamental para entender la formalización de las obras y de los principales espacios que las articulan.*



## ALVAR AALTO Y LA LUZ NÓRDICA

Una de las maneras de abordar la arquitectura nórdica es tratar de reflexionar sobre su característica luz. Cuando el crítico noruego Christian Norberg-Schulz aborda el tema en el libro *Nightlands. Nordic Buildings*, apunta a la luz como uno de los fenómenos que más claramente diferencia el norte del sur.<sup>1</sup> Norberg-Schulz remarca que el sur se asocia a lo meridiano, literalmente aquello “claro, luminoso”. Por el contrario, el norte remite a la noche, a la oscuridad. No en vano, la luz nórdica ha sido una característica distintiva de las pinturas de Vilhelm Hammershøi, las películas de Carl Theodor Dreyer y la arquitectura de Sverre Fehn, por citar sólo tres ejemplos.<sup>2</sup>

De esta manera, una luz cegadora baña los paisajes sureños, mientras que en el norte se trata de una luz tenue y de poca intensidad durante escasas horas al día. La luz nórdica se asemejaría a un velo translúcido que desdibuja los límites y consigue que todos los colores se parezcan. La falta de contrastes provoca que personas, objetos y naturaleza se fundan con el entorno. Sin embargo, en los meses estivales la situación es otra. Los paisajes y las ciudades reciben una luz más intensa, brillante y prolongada. Durante esta época, el anhelado mediterráneo parece emigrar y confundir a los nórdicos. Esta variabilidad es la característica principal de la luz del norte. Así, más que su velada y fría presencia, sería su dramática y sostenida ausencia aquello que define los ambientes nórdicos.

Aalto no es ajeno a esta realidad, aunque no será la única que tenga presente en sus proyectos. Como ya reseñamos en el capítulo de Viipuri, Aalto hereda de Asplund la predilección por ciertos arquetipos clásicos, como la *rotonda* y los espacios cubiertos por cúpulas, que aluden a la bóveda celeste y al cielo estrellado de la tradición occidental. Estos espacios persiguen ambientes homogéneos donde la luz cambia conforme avanza el día, lo que genera pocas sombras y muy reales. Hablar de la luz en Aalto es hablar de la luz cenital, ya sea natural o artificial, en línea con la tradición iniciada por Akseli Gallen-Kallela en su estudio de Ruovesi (1895).

Si para Le Corbusier la luz es un mecanismo que delinea las formas geométricas bajo su presencia, para Aalto la luz tiene que ver con la vida y el transcurrir de los días y los meses. En este sentido, Aalto se alinea con las posiciones del arquitecto alemán Hugo Häring, quien, en contraposición al arquitecto suizo, afirma que “la mejor iluminación para las estancias es la cenital; como la luz natural, la iluminación cenital baña los espacios desde arriba, produciendo menos sombras que la iluminación lateral, que además no es constante y depende de la orientación, a diferencia de la iluminación cenital”.<sup>3</sup>

Esta predilección por los espacios cerrados iluminados desde el techo nos conduce a los *Lichthof*, un tipo muy extendido en el centro y norte de Europa desde finales del siglo XIX, cuando los medios técnicos y constructivos lo hicieron posible. Estos recintos rematados por cubiertas transparentes, como la Bolsa de Amsterdam de Berlage (1898-1903) o la Universidad de Zurich de Karl Moser (1914), son plazas cubiertas, ámbitos que remiten al patio de la tradición latina pero guarecido de la intemperie. En

1 NORBERG-SCHULZ, Christian. *Nightlands: Nordic building*. Cambridge, MA [etc.]: The MIT Press, cop. 1996.

2 Para una mirada general a la cultura nórdica y sus arquitecturas, consultar: BARDÍ, B.; GARCÍA-ESCUADERO, D.; FREDIANI, A.; FERRER, J. *DPA 26: Nórdicos*. Barcelona: Departament de Projectes Arquitectònics, 2010.

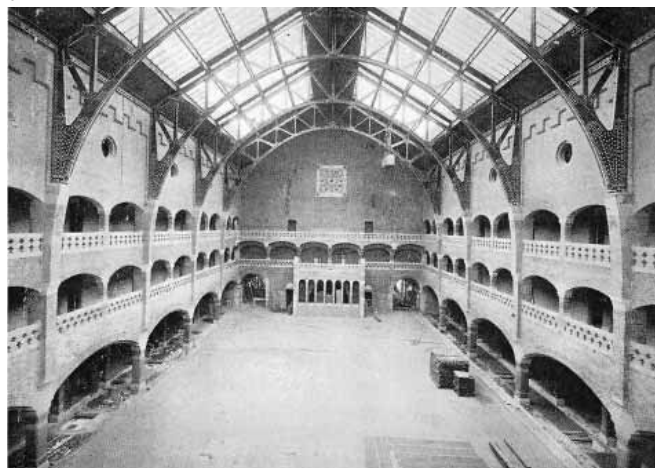
3 Esta cita, perteneciente al artículo ‘Probleme des Bauens’ [‘Los problemas de la construcción’], se recoge en el libro: WILSON, Colin St. John. *The other tradition of modern architecture: the uncompleted project*. London: Academy Edition, 1995. A lo largo de libro, Wilson analiza los primeros CIAM y la tensa relación entre los dos polos más alejados de la época, Häring y Le Corbusier, quienes encarnan, respectivamente, lo nórdico frente a lo mediterráneo.



01



02



03

01 Biblioteca de Viipuri, lucernarios, 1935 (AAA 43/004/145).

02 Pabellón de París, lucernarios de la sala principal, 1937 (AAA 68/006/038).

03 H.P. Berlage, Bolsa de Ámsterdam, vista interior, 1898-1903.

04 Pabellón de París, fotografía exterior de los lucernarios, con las pantallas reflectoras orientadas a norte, 1935.

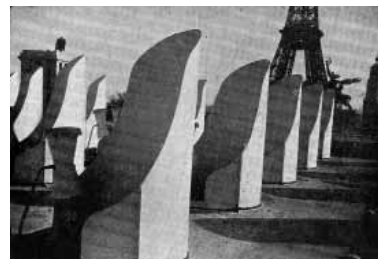
el caso de Aalto, la propuesta con la que gana el concurso para la Biblioteca de Viipuri en 1927 ya incluía la construcción de un gran lucernario sobre la sala de préstamos. Esa solución es criticada por el jurado, que considera que expone en exceso a la sala, aunque la apuesta de Aalto se mantendrá, matizada, en la solución final.

Este tipo de espacios iluminados cenitalmente se convierten en una recurrencia en su obra, aunque siempre adaptados a las condiciones concretas de cada encargo. Si recordamos los lucernarios del Pabellón de París, éstos eran muy similares a los dispuestos en Viipuri pero con una salvedad, la incorporación de pantallas reflectoras que evitaban la luz de sur para priorizar la más homogénea y menos dañina de norte. De hecho, el Pabellón de París bien podría considerarse un ensayo de lo que debiera ser la iluminación de un museo como el que acaba construyendo medio siglo después en Aalborg.

En el tiempo que separa ambos encargos, Aalto proyecta varios museos, aunque ninguno se construye. De este modo, en Aalborg cristalizan las experiencias previas en la iluminación de espacios, especialmente los dedicados a la muestra de objetos y obras de arte. En este sentido, la predilección por las claraboyas y la iluminación cenital cobra más sentido si cabe, puesto que es la manera idónea para iluminar este tipo de programas. En todos ellos es válida la afirmación que años después hará él mismo sobre este tipo de edificios: “La luz es tan importante para un museo de arte como la acústica para una sala de conciertos”.<sup>4</sup>

En general, podríamos afirmar que en áreas donde el sol en verano alcanza difícilmente los 45° sobre el horizonte, la incidencia de la radiación infrarroja es tan baja y la luz natural tan escasa que es posible y deseable la construcción de claraboyas que permitan que el sol inunde los ámbitos interiores<sup>5</sup>. Al mismo tiempo, la iluminación cenital es más adecuada para la exhibición de las obras de arte que la lateral, específica y perimetral de las ventanas. Además, puede ser controlada con más libertad y es más fácil de dirigir.

En definitiva, el Museo de Aalborg es un claro ejemplo del alto rendimiento que se puede extraer de la utilización de la cubierta como un elemento capaz de enriquecer y matizar la percepción de los interiores. En este sentido, Aalborg puede ser considerado como una verdadera caja de resonancia, no acústica sino lumínica, donde el control de los espacios y de los recorridos depende, en gran medida, de la manipulación y del trabajo que el arquitecto realiza con la luz natural y artificial.



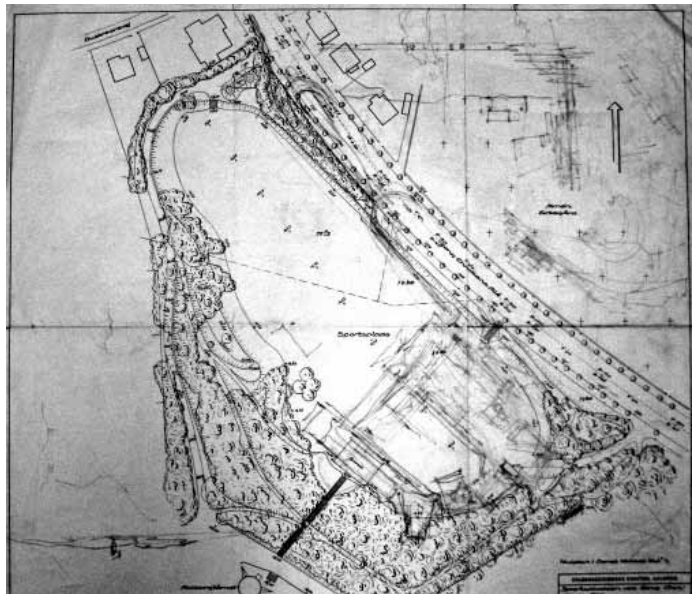
04

4 AALTO, Alvar. *Alvar Aalto Vol.I 1922-1962*. Zürich: Girsberger, 1963. [co-editor Karl Fleig], p. 210.

5 PARICIO ANSUÁTEGUI, Ignacio. *Las Claraboyas*. Barcelona: Bisagra, 2000.



05



06



07

**05** Vista aérea del solar definitivo en 1936, en plena Exposición de Aalborg.

**06** Solar del museo (AAA 44/01).

**07** Vista del solar en los años sesenta (AAA 105130).

**08** La torre Aalborg, sobre el solar.

## EL LUGAR

No se tiene constancia de que Aalto visitara Aalborg antes del concurso. Por otro parte, sabemos por Baruël<sup>6</sup> que las visitas de obra tampoco las realiza el maestro finés, sino él mismo. Sin embargo, sí existe registro de la asistencia de Aalto a la inauguración del museo, a la que acude junto con Elissa y el propio Baruël, en junio de 1972.

La ciudad de Aalborg,<sup>7</sup> la cuarta más grande de Dinamarca, es la capital de la región de Nordjylland, en el norte de la isla de Jutlandia. Esta ciudad de fundación vikinga está situada en los límites del fiordo Limfjord, que conecta el Mar del Norte con el Atlántico a través de la isla de Vendsyssel-Thy. Concretamente, se emplaza en la parte más estrecha del fiordo, en medio de colinas, páramos y pantanos bajos junto a los cuales se encuentran las mejores playas de toda Dinamarca. Esta situación privilegiada respecto al tráfico marítimo le ha permitido albergar un importante puerto y convertirse en una ciudad próspera, que desde mediados del siglo XX incorpora importantes edificios culturales.

La primera ubicación escogida para el museo está junto a una arteria principal de la ciudad, la vía Hobrovej. Esta ubicación pertenece a un primer concurso de 1936 que no prospera y que vuelve a convocarse dos décadas después en otro lugar. La segunda ubicación será más apropiada para los intereses de Aalto. Se pasa de un entorno urbano a la periferia, en contacto con un entorno natural que acostumbra a ser un catalizador para sus proyectos.

El solar definitivo (06, 07) se encuentra al suroeste del centro urbano, sobre la vía Kong Christians Allé, a los pies del boscoso promontorio de hayas donde se alza la torre de Aalborg *Alborgtårnet*. Esta torre, símbolo de la exposición *Nordjysk Udstilling* celebrada en 1933, preside el contexto inmediato del solar. En general, se trata de un barrio suburbano, principalmente residencial, salpicado de pequeñas casas aisladas junto a las cuales se encuentra el cementerio Almen, justo a los pies del solar. Como es frecuente en los ambientes nórdicos, este cementerio es en realidad un frondoso parque que acaba de enmarcar un enclave que, pese a su cercanía con la ciudad, disfruta de un cierto aislamiento y ambiente natural.

Desde la planicie del promontorio donde se sitúa la torre de la exposición de Aalborg, treinta metros por encima del solar, se tiende sobre la llanura de la ciudad un talud de bosques que envuelve el cementerio contiguo de Almen. Este manto verde circunda el centro urbano a las orillas del fiordo Limfjorden, que se transforma en la frontera natural con el gran barrio norte de la ciudad, Nørresundby.

El terreno escogido –220 metros de largo por 90 de profundo– se caracteriza por la depresión de su ámbito central, casi cuatro metros por debajo de la rasante de Kong Christians Allé. La loma de árboles a los pies del promontorio adyacente abraza sus costados sur, este y oeste. El costado norte está definido por la vía rodada de dos carriles que le da acceso y por las vistas sobre el valle.

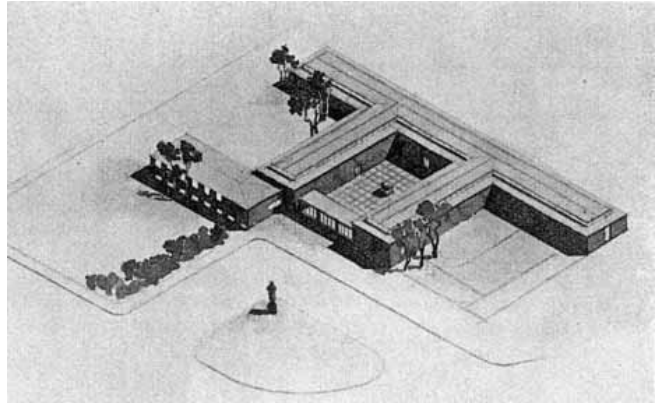
Esta configuración del solar, orientado de forma natural hacia el norte, favorecerá la configuración final del museo, que buscará en dicha orientación la principal fuente de luz para los interiores. Por otro lado, su desnivel topográfico respecto la cota de acceso, tanto rodado como peatonal, será otro de los factores que determinarán las primeras decisiones del proyecto.



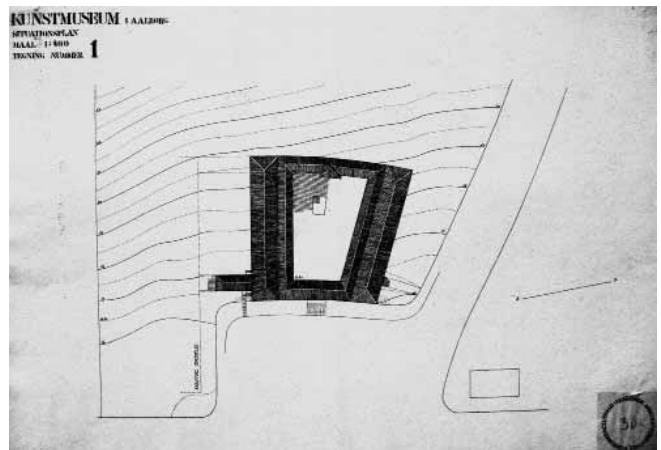
08

<sup>6</sup> Entrevistado por el autor de esta tesis en 2006.

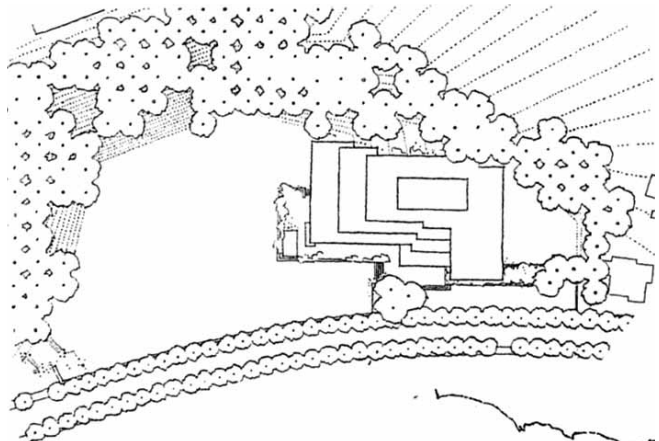
<sup>7</sup> La ciudad también es conocida por ser el lugar donde crece y desarrolla sus primeros estudios Jørn Utzon. Nacido en Copenhague en 1918, su familia se traslada a esta ciudad cuando apenas cuenta con unos meses de edad. Utzon abandona la ciudad en 1937, cuando se traslada a Copenhague para ingresar en la Real Academia de Bellas Artes.



09



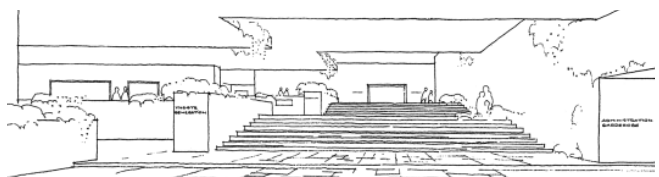
10



**09** Propuesta ganadora del concurso de 1936.

**10** Ole Wanscher, propuesta presentada al concurso de 1936 (820 map03, Kunstbibliotek, Copenhagen).

**11** Max Bruël, Gehrldt Bornebusch, Jørgen Rasmussen, Ib Rasmussen y Eric Møller, propuesta presentada al concurso de 1957.



11

## EVOLUCIÓN DEL PROYECTO

El primer museo que se construye en Aalborg data de 1879, cuando el arquitecto Conrad Weber construye un pequeño edificio de madera en el centro de la ciudad. En los años treinta del siglo XX, el consistorio considera que las instalaciones han quedado obsoletas y que tampoco se dispone de la superficie suficiente. En noviembre de 1936, la fundación del Museo de Bellas Artes e Historia de Aalborg convoca un concurso para la construcción de un nuevo edificio en la arteria principal de la ciudad, la vía Hobrovej. De entre las cuarenta y tres propuestas presentadas, resulta ganadora la de Ove Boldt y Knud Dam. La propuesta no se escapa del clasicismo sobrio que aún impera en la arquitectura de la época: cerramientos a base del tradicional ladrillo danés y un patio central como articulador principal de la forma. No obstante, la ocupación de Dinamarca por parte de las tropas alemanas en abril de 1940 paraliza la construcción.<sup>8</sup>

Tras años de conflicto bélico, la fundación solicita reemprender el proyecto. Con el apoyo de los medios de comunicación locales, como el periódico *Aalborg Stiftstidende*, consiguen que el ayuntamiento vuelva a involucrarse. En 1954, la fundación se pone en contacto con la Asociación de Arquitectos Daneses para preparar las bases del concurso, que contará con un nuevo solar a las afueras de la ciudad, sobre la vía Kong Christians Allé. En 1957 se realiza la convocatoria final, restringida a arquitectos de los países nórdicos.

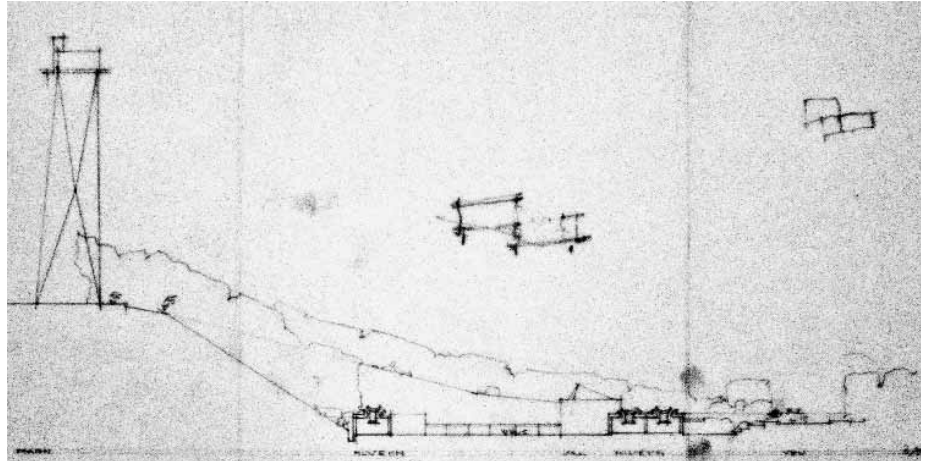
El programa, consensuado con el Colegio de Arquitectos, contempla la construcción de un vestíbulo de entrada, salas de exposición para colecciones permanentes e itinerantes, sala de conferencias, salas de cine y proyecciones, áreas para el almacenamiento, el desempaquetado, la conservación y la restauración de las obras de arte, un cuarto oscuro, oficinas, salas de estudio, biblioteca y archivos y, por último, un aparcamiento. Como requerimiento específico se solicita un área para la exposición del conjunto de esculturas de Thorvaldsen “Johannesgruppe”, un ámbito propio para la obra del artista local Christjern Schobius y otro para el pintor William Scharff.

El programa se enmarca en las corrientes museísticas de la época, que comienzan a plantear los museos como aglutinadores culturales más que sólo depósitos estáticos de objetos “sagrados” de arte. Con este objetivo se incluyen las áreas para las conferencias y las proyecciones, así como la biblioteca y el restaurante. Con todo, las obras que se deberán exponer son, en su mayoría, pinturas. Este requisito incidirá en la configuración final del proyecto, que albergará ámbitos bastante homogéneos tanto en planta como en sección, a excepción de la sala de conferencias y esculturas, que se dotará de una mayor altura con el fin de poder exponer objetos más grandes.

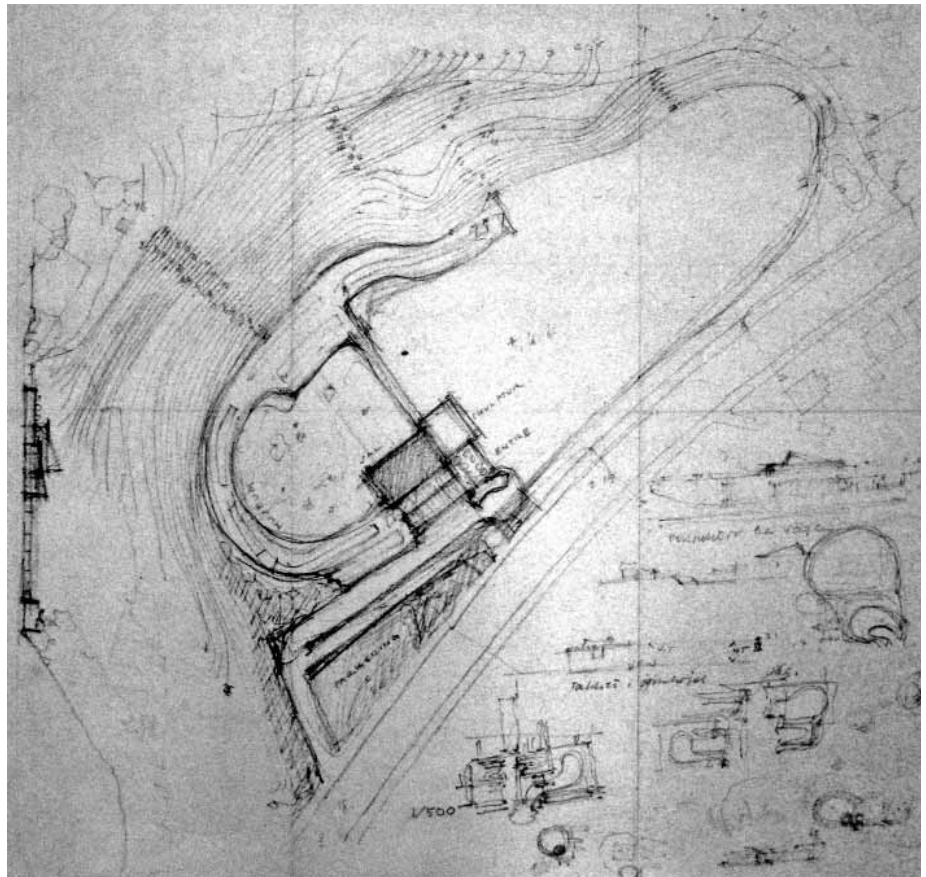
Al concurso se presentan ciento cuarenta y tres proyectos. Cien provienen de Dinamarca, veinte de Suecia, diez de Noruega y otros diez de Finlandia. El jurado, compuesto por los arquitectos Kay Fisker, Vilhelm Bøgh, Knud Rohbrandt y Jan Wallinder, otorga el primer premio a la propuesta presentada con la identificación “49111” y el lema “*Light to an art museum means the same as acoustics to a concert hall*”. El jurado destaca dos aspectos: su excelente relación con el lugar y su buena relación con la vía rodada de acceso.

La propuesta está muy bien situada en el precioso entorno y tiene una buena relación con la carretera de acceso desde la ciudad. La planta contiene magníficos detalles que dotan al proyecto de carácter, haciendo de la visita al museo una espléndida experiencia. (...) La idea del aparcamiento cubierto bajo del museo está bien pensado considerando

8 BAK, Aase [et al.]. *Nordjyllands Kunstmuseum*. [S.l.]: Fonden til udgivelse af Arkitekturtidsskrift B, cop. 1999.



12



13

12 Sección general con la torre de Aalborg a la izquierda -sur- (AAA 44/02).

13 Esbozos iniciales donde se ensaya la inserción en el solar (AAA 44/03).

14 Capilla del Cementerio de Lyngby, sección longitudinal, 1952 (AAA 25/174).

15 Pabellón Finés en la Bienal de Venecia, sección definitiva, 1956.



las demandas futuras del edificio (...) La propuesta del teatro griego y el jardín para esculturas y exposiciones al aire libre son partes atractivas del conjunto.<sup>9</sup>

Asimismo, el jurado otorga otros seis premios y cuatro menciones a las propuestas presentadas por Max Bruël, Gehrdt Bornebusch, Jørgen Rasmussen, Ib Rasmussen y Eric Møller; Kåre Bjørnson, Svend Eric Wichmann, Søren Lotz y Peer Oteen Mikkelsen; Lars Carlbring y Lars Englund; y Erling Zeuthen Nielsen.

En 1963, cinco años después del concurso, Aalto firma el contrato advirtiéndole que la concreción del proyecto –y la consecuente elección de los materiales, la iluminación, el mobiliario, etc.– podría encarecer el coste previsto inicialmente. Tanto las exigencias de Baruël como las de Aalto van dirigidas a la perfección de los detalles y a la calidad extrema de todos los materiales. Por ejemplo, el revestimiento exterior a base de un aplacado de láminas de piedra calcárea de color blanco, como indican las láminas del concurso, se convierte en un revestimiento de placas de mármol de Carrara.

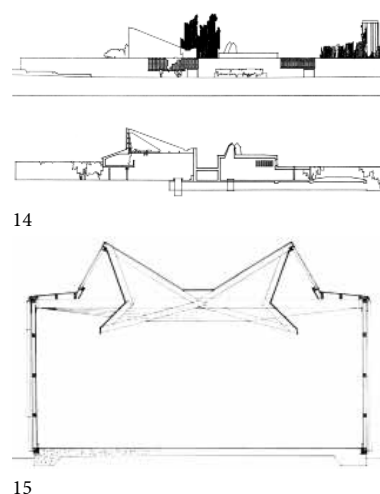
Diversos problemas económicos en relación con el pago de las obras paralizan el proyecto durante más de un año. Entre 1964 y 1966 se realiza un anteproyecto. Con estos planos se continúa ajustando el presupuesto de ejecución material, que no deja de aumentar. En 1966, con unas subvenciones casi cerradas, se comienza el “proyecto constructivo”. Finalmente, y tras una década de negociaciones e impedimentos, se logran comenzar las obras el diecinueve de febrero de 1968. Cuatro años después, en febrero de 1972, se trasladan las obras de arte y el ocho de junio de 1972 se inaugura el edificio.<sup>10</sup>

### Los primeros esbozos

El estudio pormenorizado de todas las etapas del proyecto revelará cómo el museo parte de la configuración de un patio alrededor del cual se disponen todos los usos, para acabar materializándose en un volumen compacto sin ningún tipo de espacio descubierto. Con los sucesivos ajustes, la opción “abierta” inicial va compactándose hasta reducir el gran patio a una sala iluminada cenitalmente y colocada en el centro de la planta. Dicha sala, desde los inicios, se resuelve a partir de un perfil escalonado en planta y sección que dirige y conduce los itinerarios y la luz. Así, el estudio de este proyecto permite establecer un puente entre aquellas obras organizadas alrededor de un patio, como las de París o Söyümsöy, y aquellas que, pese a su ausencia, mantienen la estructura formal de planta central y recorrido perimetral, como la Ópera de Essen.

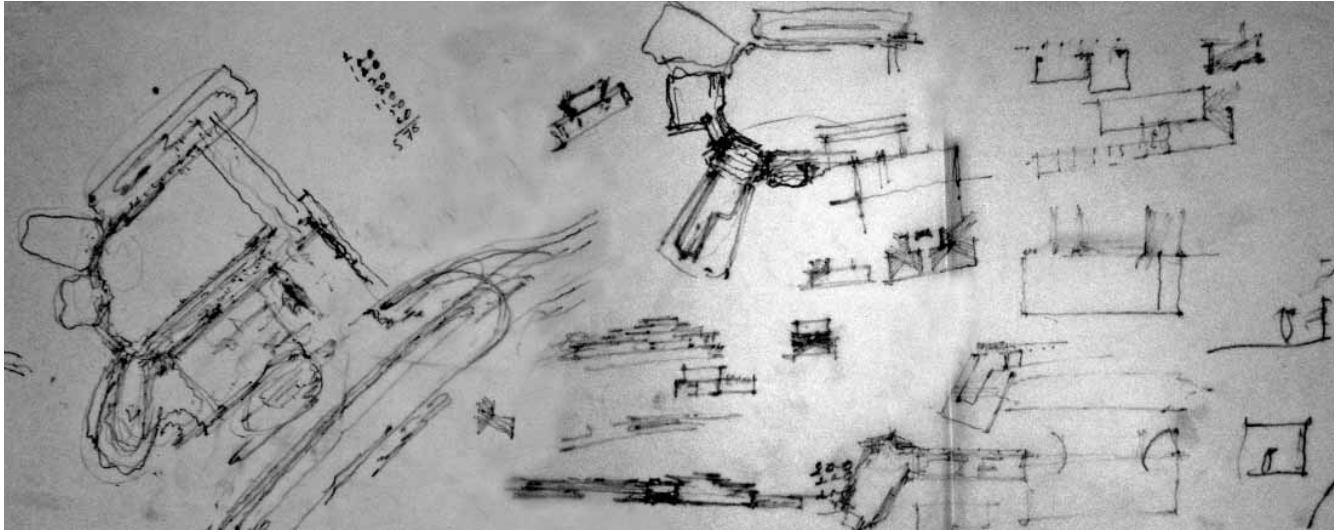
Al igual que en con los primeros esbozos del Pabellón de París, la intervención de varios arquitectos en el proyecto tiene su correspondencia en los dibujos iniciales. Las primeras láminas (12, 13) muestran dos aproximaciones diferentes al proyecto, fruto de la colaboración de Baruël y Aalto.

Sobre el plano de emplazamiento, unos primeros trazos señalan la situación del museo en la zona sureste del solar y ocupando aproximadamente la mitad de su superficie. Una franja estrecha y ondulada continúa los bordes de la parcela y genera un patio central. Como cabeza de la franja, y frente a la vía Kong Christians Allé, un volumen rectilíneo de diferentes alturas contiene el vestíbulo general de acceso y la sala de escul-

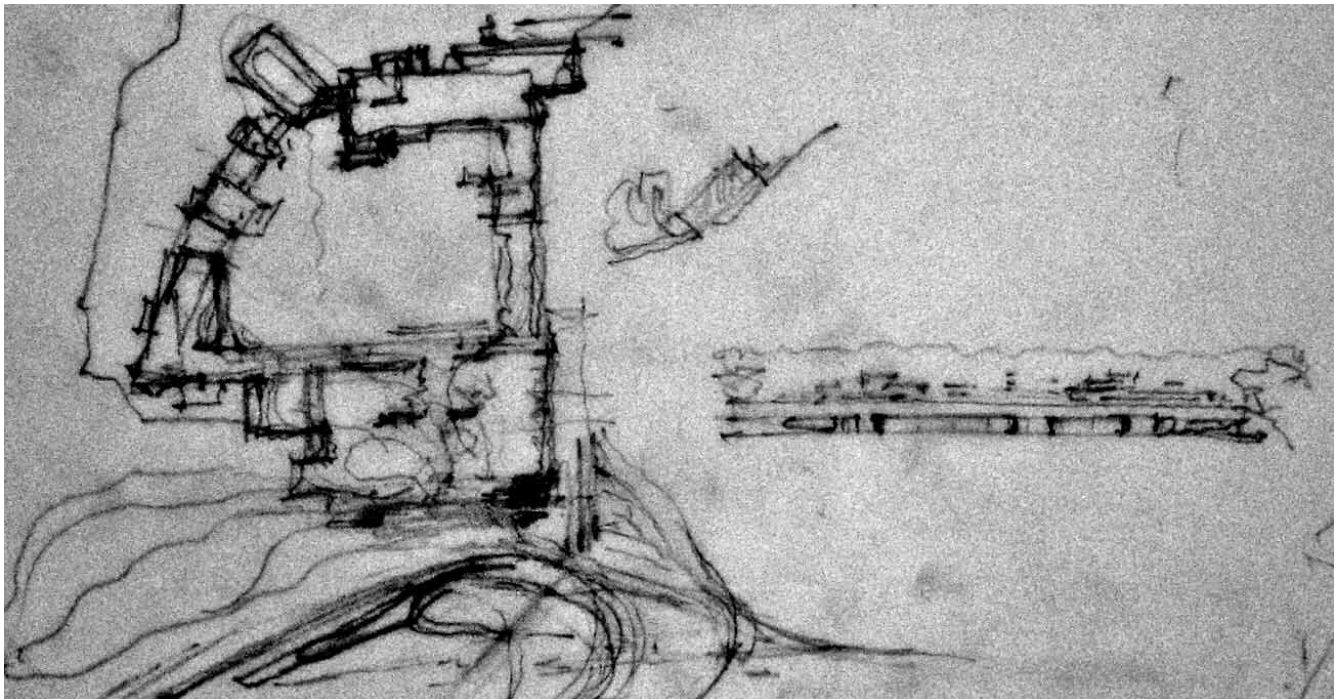


<sup>9</sup> BAK, Aase [et al.], *Nordjyllands Kunstmuseum*. op. cit.

<sup>10</sup> Este proyecto se encuentra en el Archivo de Aalto de Jyväskylä, donde se le ha asignado el número “44” para su identificación. En julio de 2009 aún no se ha realizado la clasificación de todo el material. Por este motivo, todos los documentos que se utilizarán a continuación disponen de un código que mantiene la identificación “AAA 44”, aunque se les ha añadido un segundo dígito dispuesto por el autor para clasificar cada dibujo.



16



17

**16** Primer tanteo propiamente de Alvar Aalto (AAA 44/05).

**17** Esbozo de la planta general encajada en el solar y junto a la vía rodada (AAA 44/07).

**18 y 19** Fragmentos de AAA 44/03.

**20** Museo de Bellas Artes en Tallinn, esbozos iniciales de la planta y el vestíbulo, 1936 (Fragmentos de AAA 44/17).

turas. La propuesta así planteada no se alinea con Kong Christians Allé, lo que genera un espacio colchón trapezoidal donde se sitúa el aparcamiento.

Una sección transversal entre la torre de Aalborg y Kong Christians Allé (12), y diversos croquis nos hacen intuir el perfil de las salas que se están proponiendo. Por un lado, los diversos planos inclinados que se ensayan para las cubiertas indican las influencias del concurso que realizan Barué y Aalto para la Capilla y el Cementerio de Lyngby-Taarbæk (Dinamarca, 1951-52). La búsqueda de la horizontal luz nórdica y la significación del perfil exterior como hito distintivo reaparecen en Aalborg. Por otro lado, diversas secciones transversales ensayan una iluminación cenital a base de claraboyas de cuerpo elevado colocadas a lo largo de las salas. Las claraboyas, muy similares a las definitivas, recogen el modelo utilizado en el recién inaugurado Pabellón finés en la Bienal de Venecia (1956).

El tipo de trazo firme y continuo, y la temprana referencia al emplazamiento podrían hacernos pensar que estos dibujos no pertenecen a Aalto sino a Barué. Tal y como sucedía en sus primeras obras, la manera de Aalto de aproximarse al encargo acostumbra a estar más cerca de la intuición que del emplazamiento o el programa. Esta conjetura queda corroborada por los pequeños dibujos localizados en los márgenes de la lámina AAA 44/03 (18, 19). En ellos se observan diversos croquis, de trazo tembloroso, en los que se ensaya la organización de un interior a base de una planta escalonada similar al segundo premio de París. Estos croquis, presumiblemente de Aalto, marcarán el rumbo del proyecto. A partir de ahora, el trazo y el tipo de dibujo serán constantes. El maestro finés “coge las riendas” y comienza a encajar el museo a partir de las primeras láminas donde el protagonismo había sido compartido con Barué.<sup>11</sup>

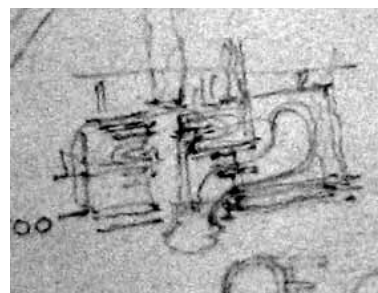
De hecho, con estos escuetos croquis Aalto reemprende, como si de un solo proyecto se tratase, algunos museos planteados en el pasado y no construidos como el de Tallinn (Estonia, 1937). Éste ya había sido objeto de estudio en el análisis del Pabellón de París, proyectado justo un año antes. En efecto, parte de las estrategias presentes en París se trasladan a Tallinn. Concretamente nos detuvimos en su vestíbulo, definido por un contorno escalonado en planta y sección: una serie de pantallas, a modo de telones, se van desplazando para acentuar la fuga visual; al mismo tiempo, un conjunto de plataformas escalonadas acrecienta la experiencia visual de ascensión del vestíbulo. La serie de pantallas marcan el acceso a las diferentes salas, que funcionan de manera independiente. Tal como ocurrirá en Aalborg, el vestíbulo se expande visualmente hacia una zona libre adyacente, en el caso de Tallinn un patio en el centro del volumen principal. Alrededor de este patio se disponen un conjunto de salas, sobre *pilotis*, e iluminadas cenitalmente (20).

Una relación similar se producía en el cuerpo intermedio del Pabellón de París. Diferentes ámbitos se colocaban aprovechando el perfil retranqueado de las fachadas. Esta disposición permitía la definición parcial de salas autónomas sin perder la relación general con el resto de espacios. Al mismo tiempo, junto con el recorrido diagonal por las diferentes salas, el visitante siempre tenía presente el patio central –área de exposiciones al aire libre– desde el cual se accedía al interior.

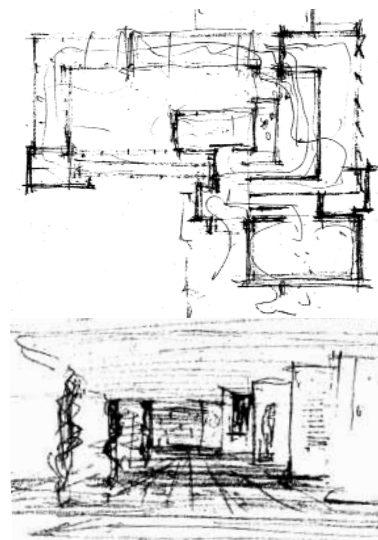
Aalto reemprende el proyecto presentado al concurso de Tallinn hasta el punto de que los primeros croquis de Aalborg bien podrían confundirse con aquél. Si repasamos las decenas de esbozos para Tallinn, podemos observar cómo desde un principio el



18

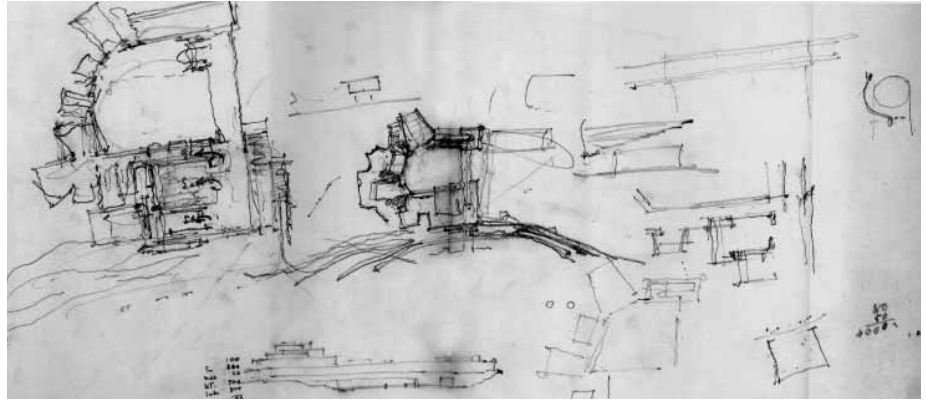


19

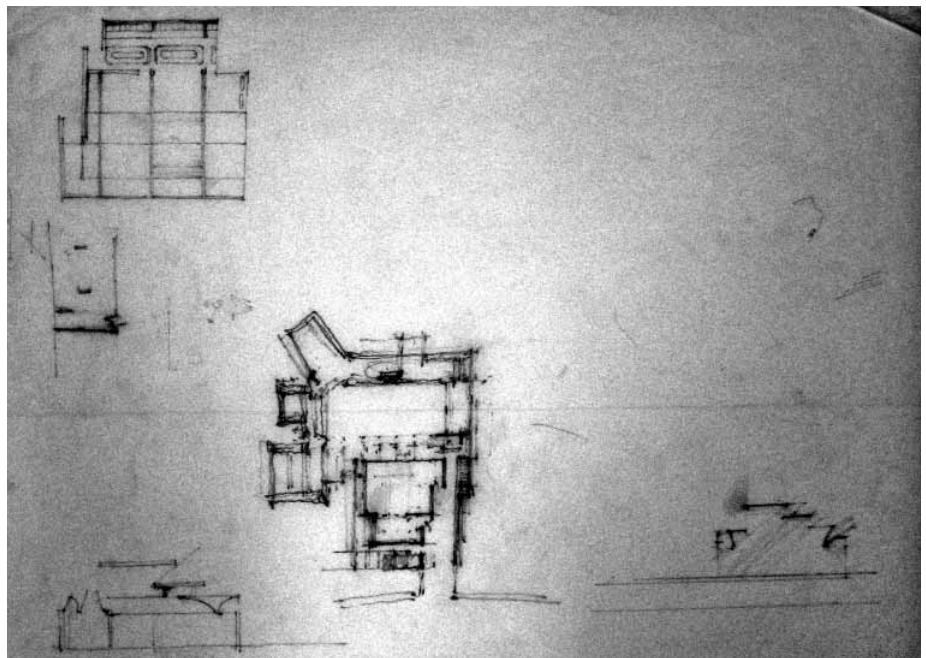


20

<sup>11</sup> En una entrevista con el autor de la tesis en 2009, Leif Englund, uno de los colaboradores de Aalto en aquella época y el autor de la maqueta del concurso de Aalborg, explica cómo el proyecto, después de unas conversaciones entre Barué y Aalto, se desarrolla en el taller de Munkkiniemi. Así también lo corroboran los dibujos que se encuentran en la Fundación y que nos han servido como base para analizar la genealogía del museo.



21



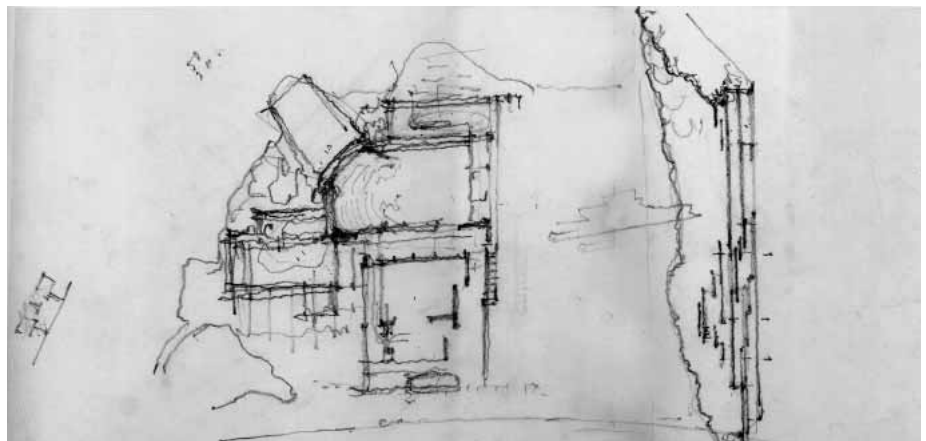
22

21 Esbozo en planta y alzado general (AAA 44/09).

22 Ensayo más preciso de la planta general y de la sala central, en los márgenes de la lámina (Fragmento de AAA 44/11).

23 Planta y alzado lateral con una definición más precisa de la zona escalonada del vestíbulo general (AAA 44/12).

24 Fragmento de AAA 44/11.



23

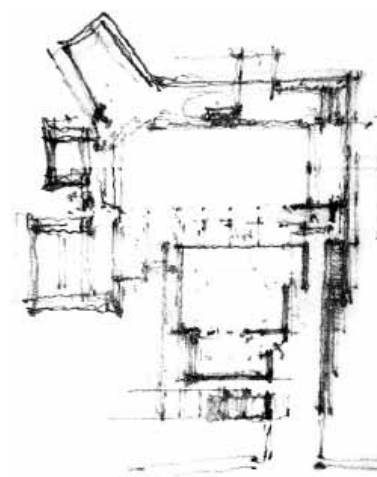
edificio se plantea a modo de crujía que envuelve un patio central y que se articula en un extremo para construir el vestíbulo general de acceso. Como suele ocurrir en los proyectos aaltianos, la forma se fragmenta en dos mitades de cualidades materiales y espaciales diferentes. Así, a lo largo del proceso se va definiendo, cada vez más con mayor claridad, un volumen bajo con un patio central y el vestíbulo general, y un segundo volumen, de mayores dimensiones y avanzado en planta, que contiene diversas salas y marca el acceso. Sin lugar a dudas, donde se dedican mayores esfuerzos es en la articulación de los dos volúmenes a través de un complejo y logrado vestíbulo que distribuye y organiza todos los recorridos a través de las diferentes salas de exposiciones.

Veinte años después, ante problemas similares, aunque en otro emplazamiento, Aalto sigue reflexionando en torno a los mismos temas. Los dibujos AAA 44/05 y 44/07 retoman el patio central y las salas museísticas a su alrededor (16, 17). Además, un volumen de mayores dimensiones se coloca frente al acceso y contiene las piezas de acceso y distribución de los recorridos. En Aalborg, a diferencia de Tallinn, las salas no se someten a la estricta dimensión de una crujía constante, sino que se definen como un conjunto de piezas autónomas, de dimensiones dispares, que se acomodan a la geometría irregular de la falda del promontorio junto al que se colocan.

Junto con los croquis en planta también aparecen nuevas pistas de cómo podrían ser los alzados y la volumetría exterior. Continuando con las pistas que nos proporcionaban los croquis iniciales, la iluminación cenital no sólo será muy importante para definir el carácter de los espacios interiores, sino que marcará también el aspecto exterior del museo. En este sentido, diversos alzados –en los márgenes de las láminas– ponen de relieve la incidencia de la cubierta en la configuración visual del edificio: una serie de planos horizontales concatenados se suceden y desplazan sobre un basamento continuo que define el plano de relación con el suelo. Teniendo en cuenta los lucernarios planteados ya desde un inicio, es fácil imaginarse cómo esos diferentes planos que se suceden corresponden a diferentes entradas de luz cenital que caracterizarán las salas interiores.

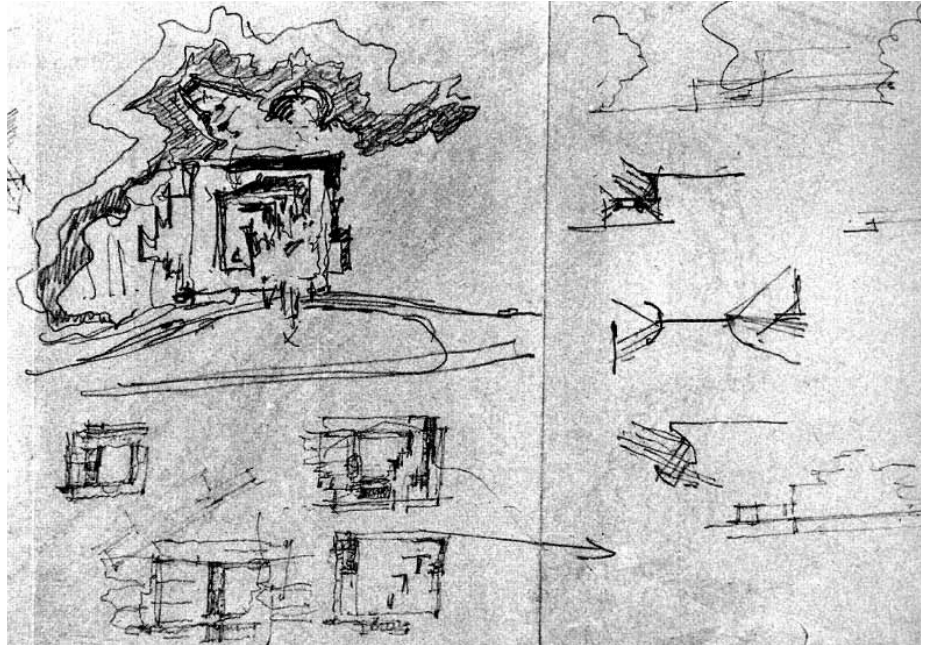
Pese a la aparición de la citada serie de alzados laterales, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que hasta el momento la arquitectura ha sido pensada esencialmente desde la planta. Ésta se despliega como una figura de papel recortada que forma una suerte de montaña de planos estratificados que formalizan la cubierta y permiten la entrada de luz. No obstante, la situación y el control de los lucernarios se realizan desde su proyección horizontal –y siempre persiguiendo unos alzados basados en la acumulación de estratos. Las secciones quedan como una herramienta de confirmación de las decisiones tomadas en planta. En algunos proyectos anteriores, como el Aula del Politécnico de Helsinki (Otaniemi, 1949-66), sí podemos hablar de la sección como generatriz del espacio a partir de una planta que es una mera directriz, como ha anotado Antón Capitel en su monografía.<sup>12</sup> Sin embargo, en la mayoría de casos es en la planta donde se encuentra el mayor esfuerzo de Aalto por plantear el proyecto y controlar los espacios.

En el siguiente grupo de láminas (21, 22, 23), se continúa trabajando con los mismos mecanismos en planta y según los parámetros dictados por los croquis anteriores. Sin embargo, un ámbito del proyecto se formula de forma un poco más precisa. Se trata del vestíbulo, fundamental en la organización interior de la circulación. Además, al igual que en París, las plantas se complementan con toda una serie de flechas y trazos

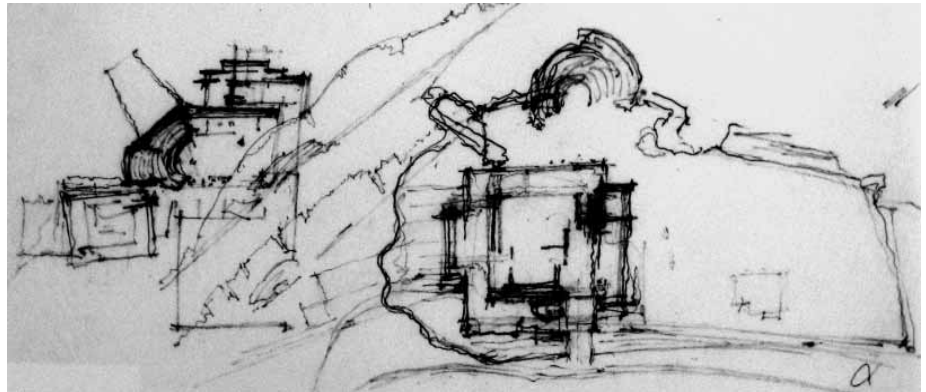


24

<sup>12</sup> CAPITEL, Antón. *Alvar Aalto: proyecto y método*. Madrid: Akal, cop. 1999.



25



26

25 Esbozo de la planta cubierta -ahora sin patio- y de la zona del vestíbulo, con su característico perfil escalonado en planta (Fragmento de AAA 44/16).

26 Ensayo de la planta tipo del museo sin la presencia del patio de versiones anteriores (AAA 44/14).

27 Viaje a Egipto, fotografía de Aalto, 1954 (AAA 106731).

28 Propuesta de alzado lateral general con el perfil escalonado del teatro griego trasero y el promontorio de Aalborg (AAA 44/15).

que indican los posibles –o deseables– movimientos de los usuarios, lo que deja patente la importancia de los itinerarios.

La progresiva definición del retranqueado vestíbulo conlleva, además, la definición cada vez más clara de una sala central, réplica del patio principal del museo pero cubierta y junto al acceso. Los visitantes pueden realizar, entonces, dos recorridos alternativos: alrededor del patio y atravesando las diferentes salas que se maclan con el promontorio posterior, o bien alrededor de la sala central cubierta, que además presenta varios accesos diferentes desde el vestíbulo. Ésta última se comienza a perfilar como el gozne compositivo del edificio en torno al cual se colocan el resto de ámbitos, incluido el patio, que bien podría ser un espacio más de exposición pero al aire libre, como sucedía en París. Así, el movimiento de los visitantes se traza a partir de itinerarios tangentes a espacios centrales estáticos, que contrastan con el dinamismo perimetral de las zonas de circulación y enlazan los diferentes ámbitos expositivos.

Las dos últimas láminas de este grupo inciden más si cabe en la sala central. En los márgenes de la lámina AAA 44/11 (22) se muestra una configuración más precisa. Una proyección horizontal a mayor escala y varias secciones transversales comienzan a desvelar cómo su perfil retranqueado en planta tiene su réplica en sección. La sala se ilumina desde el techo pero no de forma homogénea. La luz de sur, menos propicia para un museo, se filtra a través de diversas ranuras horizontales, profundas y escalonadas. La cara norte, en cambio, se soluciona a través de un único plano vertical vidriado, como resulta lógico desde el punto de vista lumínico y térmico.

Por otra parte, en la lámina AAA 44/12 (23) un alzado lateral muestra las implicaciones en la envolvente exterior de la estudiada sección de la sala central. Sobre un cuerpo esencialmente horizontal, ésta se erige a modo de zigurat, esto es, una torre escalonada y piramidal. Algunos críticos han visto en este zigurat un eco del perfil del promontorio adyacente, como una réplica arquitectónica a las formas naturales que rodean el valle. Aunque en la arquitectura aaltiana la naturaleza siempre es un referente formal igual o más importante que las grandes obras de la historia de la arquitectura, en este caso parece una consecuencia directa de las herramientas empleadas para controlar la incidencia solar en el interior. Si al control de la iluminación, sobre todo la cenital, sumamos la decidida importancia de la silueta, como la construida para la sala de plenos de Sāynātsalo, adivinamos un argumento más firme que el de la simple réplica orgánica.

En el siguiente grupo de láminas (25, 26) se dan los pasos finales hacia la forma casi definitiva que va a tener el museo: un volumen de base aproximadamente cuadrada y contorno retranqueado en el cual ha desaparecido el patio interior. Un posible ajuste en las superficies generales del proyecto podría ser el motivo por el cual el patio y las salas dispaes que lo rodeaban desaparecen. Junto a este proceso de compactación general, un nuevo elemento aparece en la configuración exterior de la propuesta: un teatro griego. En la lámina AAA 44/12 (23) ya se intuía la formación de unas gradas al aire libre en una esquina del patio, junto a las salas que lo rodeaban. Conforme avanza el proyecto, este elemento arquetípico de la arquitectura griega se afianza.

Junto al teatro griego, un conjunto de gradas, de perfil más ortogonal, son el único vestigio de aquellas primeras salas que parecían recoger la geometría de las faldas del promontorio de la torre de Aalborg. En adelante, estos dos elementos exteriores, a medio camino entre el volumen construido y el entorno natural que lo rodea, serán una manera de apropiarse y consolidar los espacios exteriores. El escalonamiento del teatro no deja de ser la réplica de perfil en forma de zigurat del museo (28). Podríamos considerar, entonces, que tanto las gradas como el teatro cumplirían la función de *cola*

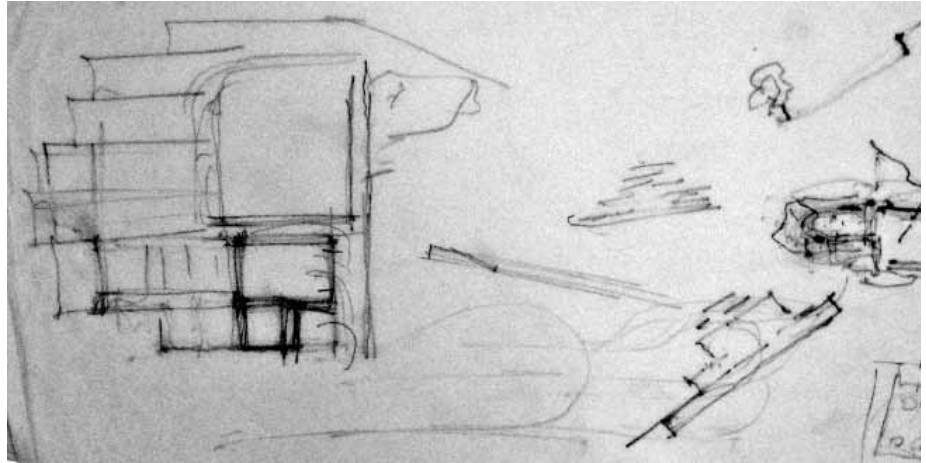


27

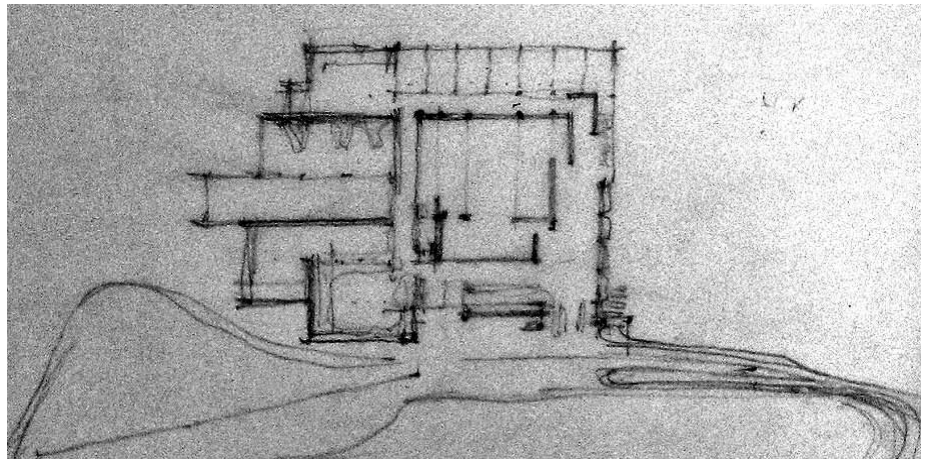


28





29



30

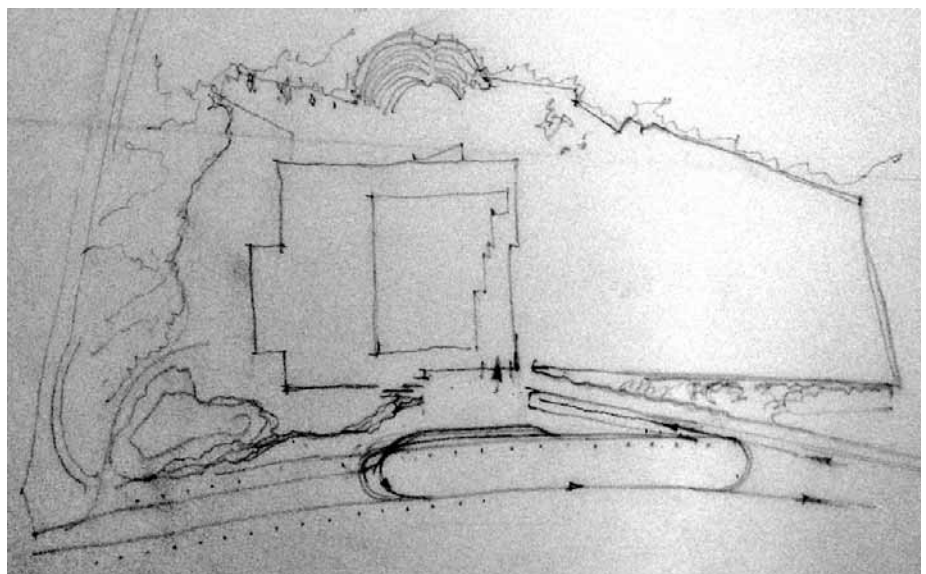
**29** Tanteos de la planta compacta con la incorporación de salas longitudinales en la fachada este (AAA 44/19).

**30** Esbozo del nivel de acceso con una distribución interior muy próxima ya a la definitiva. La sala central -con su retranqueado perfil- y las longitudinales, en un extremo de la planta, dominan la composición interior de los espacios (AAA 44/23).

**31** Planta cubierta insertada en el solar. Versión casi definitiva (AAA 44/24).

**32** Museo de la Minería, Avesta, 1944 (AAA 43/458).

**33** Museo Marítimo, Avesta, 1944 (AAA 44/456).



31



–según la terminología de Andres Duany–, de esa pieza más baja que resigue los límites del solar y que acaba de ajustar la relación del edificio con los alrededores.

No podemos olvidar los viajes a Egipto de Bärnel, en 1951, y de Aalto, en 1954 (27), potencial referencia cultural a la que referir el singular perfil de la propuesta. Ambos arquitectos visitan ciudades como Luxor y se interesan por el papel de la geografía en el equilibrio entre naturaleza y arquitectura. Bärnel, que también visita Argelia, Grecia e Italia durante el mismo viaje, a su vuelta colabora con Aalto en el concurso para la capilla y el cementerio de Lyngby-Taarbæk. Al igual que en Aalborg, la geografía del lugar adquiere un gran protagonismo y su perfil sugiere utilizar la forma de un teatro griego para adaptarse a la vaguada donde se emplaza el cementerio.

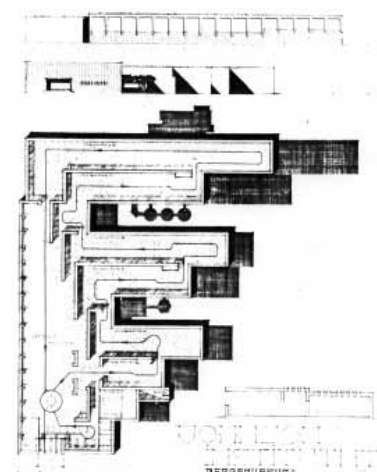
Pero retomemos de nuevo la forma compacta que ha adquirido a estas alturas el museo. La disminución de la superficie no sólo repercute en las áreas exteriores. El edificio también pierde en variedad y en cantidad de salas de exposiciones (26). El nivel principal sólo cuenta con una sala central, aunque potencialmente subdividible gracias a su perfil en planta. El resto de espacios que la rodean, aunque generosos en superficie, sólo están destinados a la circulación y a la conexión de las diferentes partes del programa.

Los siguientes pasos los muestran unos pequeños esbozos en la lámina AAA 44/16 (25). Debajo de la planta cubierta, diversos croquis sugieren una nueva vía de organización interior de la planta principal. A la sala central y al vestíbulo se le suman un conjunto de salas longitudinales. Los siguientes tanteos (29-31) se centran en el encaje de esta solución, en la que el proyecto se fragmenta en dos mitades muy diferenciadas: un primer ámbito de recepción que refuerza la dirección del ingreso y su fuga perceptiva; y un segundo grupo de espacios que, distribuidos en diferentes crujías, dividen transversalmente la planta.

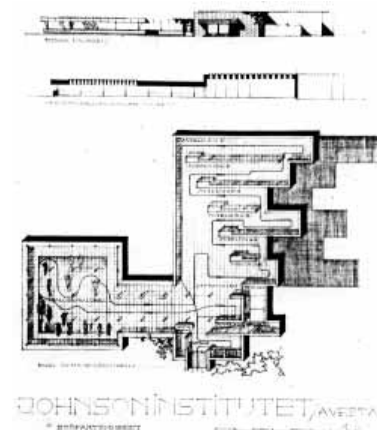
La solución de diferentes galerías o salas a modo de crujías paralelas y escalonadas recupera el trazado de algunos museos anteriores no construidos. En particular, se trata de dos ejemplos menos conocidos que el de Tallinn y también menos elaborados, al formar parte de un conjunto mayor que no se llegó a desarrollar. Son los museos del conjunto del Instituto Johnson en Avesta (Suecia, 1944). El proyecto se enmarca dentro de la colaboración que realiza Aalto con el arquitecto sueco Albin Stark durante la Segunda Guerra Mundial. El Instituto consiste en un gran complejo científico, un campus, emplazado sobre una colina y sembrado de bibliotecas, auditorios, laboratorios, etc.<sup>13</sup> De entre los diversos edificios, se contempla la construcción de un Museo de la Minería (32) y de un Museo Marítimo (33) donde mostrar la colección de mascarones de la compañía naviera Johnson.

Aunque en ambos casos estamos frente a dibujos preliminares muy poco desarrollados, son suficientes para mostrar las cuestiones que interesan a Aalto. Recuperando las experiencias de París y Tallinn, se reemprende la idea de hacer del recorrido del visitante uno de los ingredientes fundamentales de la propuesta. Aunque ambos edificios, el marítimo y el minero, son sensiblemente diferentes, encuentran en la construcción de salas autónomas conectadas y relacionadas por un gran vestíbulo escalonado la forma de generar el espacio museístico.

Las diferentes salas no sólo generan el característico vestíbulo, sino que llevan al exterior la discontinuidad de sus diferentes dimensiones. En Tallinn, las diferentes salas

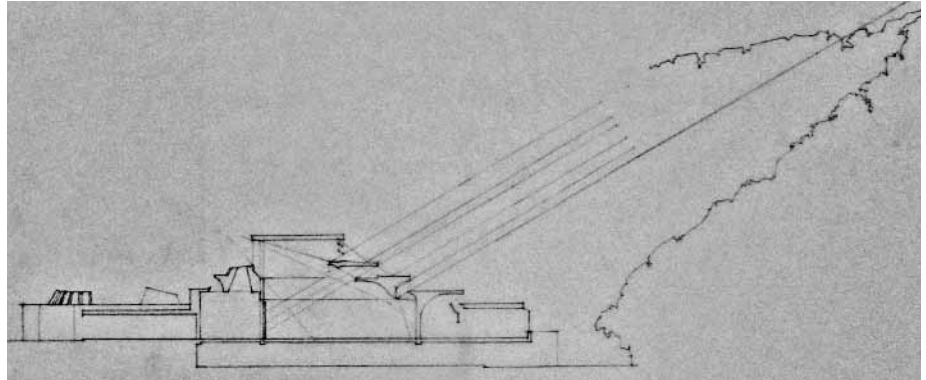


32

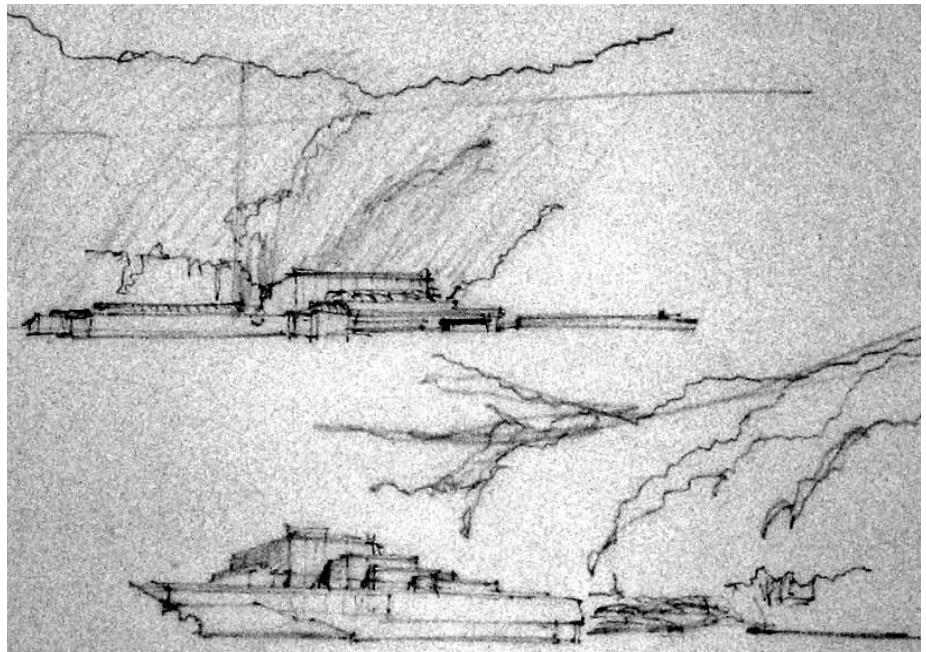


33

<sup>13</sup> Aunque no tiene cabida dentro de este estudio, cabe mencionar la influencia que tuvo este campus científico en los campus universitarios que realizará Aalto justo después, a finales de los cuarenta: el Politécnico de Otaniemi y la Universidad de Jyväskylä. Los tres forman parte de una misma genealogía de proyectos urbanos-universitarios en parajes naturales o suburbanos.



34



35

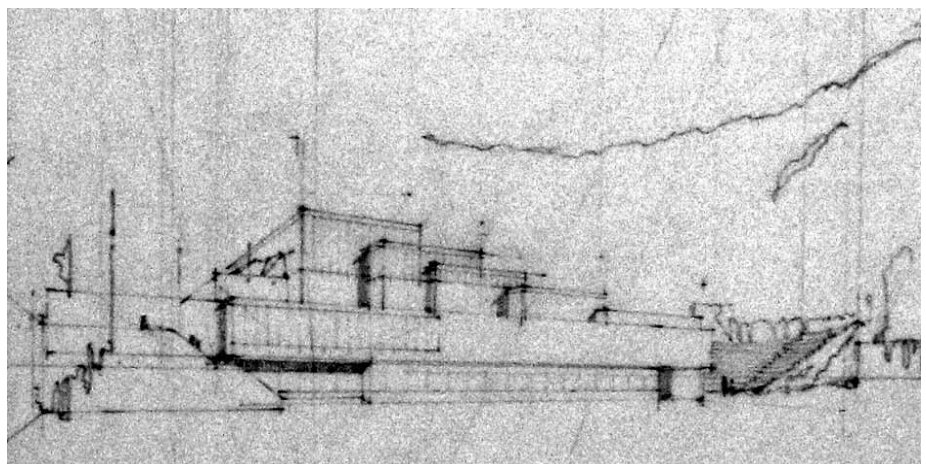
34 Sección general dibujada ya a escuadra y cartabón (AAA 44/41).

35 Perspectivas generales del edificio con el promontorio de fondo (AAA 44/42).

36 Perspectiva cónica de la fachada oeste del museo, frente a la zona del solar que no se ocupa (AAA 44/43).

37 Universidad Pedagógica de Jyväskylä. Croquis de situación general de los edificios en el lugar, 1950 (AAA 42/2661).

38 Universidad Pedagógica de Jyväskylä. Vista del espacio de acceso, con el edificio principal al fondo, 1950 (AAA 42/2623).



36

que aparecían en el vestíbulo se sometían al perfil de los dos volúmenes que definían su figura exterior. Sin embargo, en Avesta adquieren una mayor independencia e incluso se pueden leer como partes o elementos autónomos bajo una gran cubierta continua llena de lucernarios. Esta cubierta, además, se prolonga más allá de los laterales de las salas para construir porches donde presumiblemente se pudieran exponer también obras de arte. Los últimos dibujos comentados de Aalborg, en especial la planta de la lámina AAA 44/23 (30), dan fe de la similitud con los proyectos de Avesta.

Junto al tanteo de las salas, este último grupo de dibujos también muestra otra de las preocupaciones que incidirán en la formalización final de la propuesta: la llegada en coche y su estacionamiento. Como en proyectos anteriores, el Sanatorio de Paimio por ejemplo, la aproximación no se produce sólo a pie. Es más, la localización del proyecto en zonas alejadas de núcleos urbanos densos obliga a Aalto a pensar en una llegada motorizada. Aunque en la lámina AAA 44/16 (25) ya era evidente, los siguientes dibujos (31) exhiben el encaje del museo en el solar y su relación con la vía rodada que le da acceso.

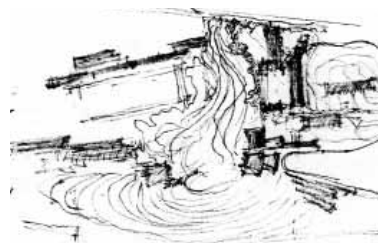
El edificio se separa de la vía –como ya se indicaba en los primeros esbozos– y establece un espacio de acomodación entre el tránsito de coches y el acceso peatonal. Junto a la batería de puertas del vestíbulo, los dibujos sugieren la construcción de una rampa que conduciría a un aparcamiento bajo la planta principal, a la cota inferior del solar. Los diversos croquis de implantación muestran el énfasis puesto en la circulación de los coches y en la resolución del acceso al aparcamiento. Las flechas que indicaban los itinerarios de los visitantes del Pabellón de París se convierten aquí en ejes rodados exteriores que se ordenan de manera que no afecten al acceso a pie.

Ya comentamos en el capítulo de Säynätsalo que es habitual en los proyectos de Aalto que el tránsito rodado se desvincule del peatonal, al cual se le concede la máxima importancia. Este planteamiento resulta capital cuando la escala de la intervención tiene incidencia en una zona urbana amplia, como puede ser el caso del proyecto del nuevo centro de Helsinki, que se desarrolla inmediatamente después del museo. En ese caso, los dibujos de las diferentes propuestas están plagados de indicaciones sobre el tránsito rodado, fundamental para ordenar la forma urbana y articular los espacios cívicos de relación.

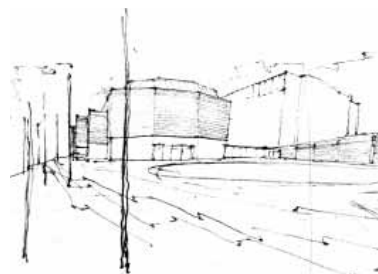
Estas cuestiones aparecían ya en Paimio, y también forman parte importante de proyectos más cercanos en el tiempo, como el de la Universidad Pedagógica de Jyväskylä. En este conjunto, planteado de forma global en 1951 y construido en diferentes fases a lo largo de varias décadas, la llegada en coche desde la ciudad tiene su respuesta inmediata en la ubicación y la relación de las diferentes piezas del conjunto. El campus “cuelga” de una desviación de la carretera principal que conduce al centro urbano. La llegada rodada queda recogida en la unión entre el edificio principal –auditorio– y la biblioteca, en un ángulo obtuso que recoge el giro de los coches en el patio de acceso (37, 38).

Del mismo modo que en Aalborg, la Ópera de Essen –que analizaremos en el último capítulo– conjuga tanto la llegada rodada como la peatonal, aunque siempre se intenta mantener su independencia. La ópera, en el parque Stadtpark, al sur de la ciudad, establece su acceso principal a través de una ligera marquesina adosada al vestíbulo principal. Unos metros antes de este acceso peatonal, otra marquesina, esta vez exenta y de hormigón, cubre una rampa que conduce a los usuarios a un amplio aparcamiento en la planta sótano, bajo la zona de los vestíbulos.

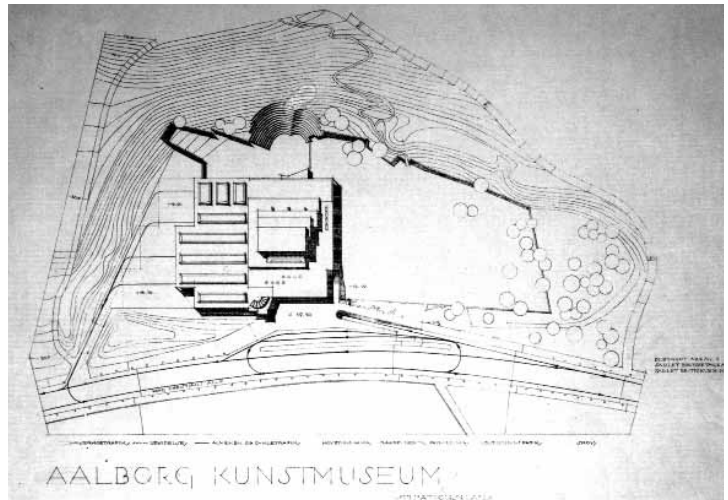
Una vez planteadas las directrices básicas de la propuesta, una veintena de dibujos se dedican a la preparación concreta de las láminas del concurso. En ellos se perfila



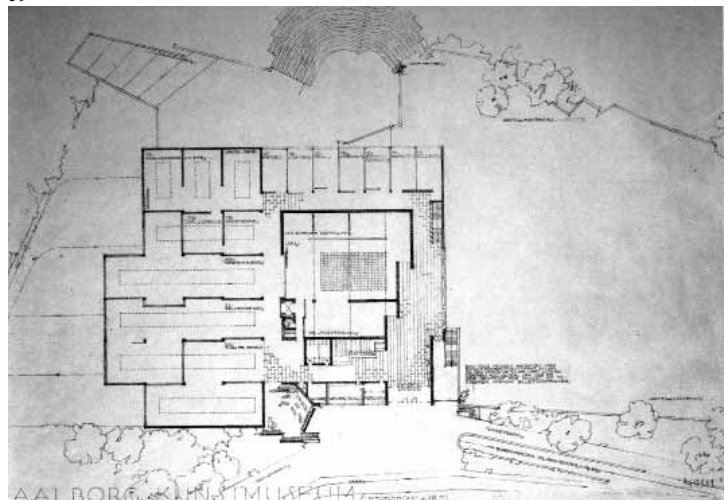
37



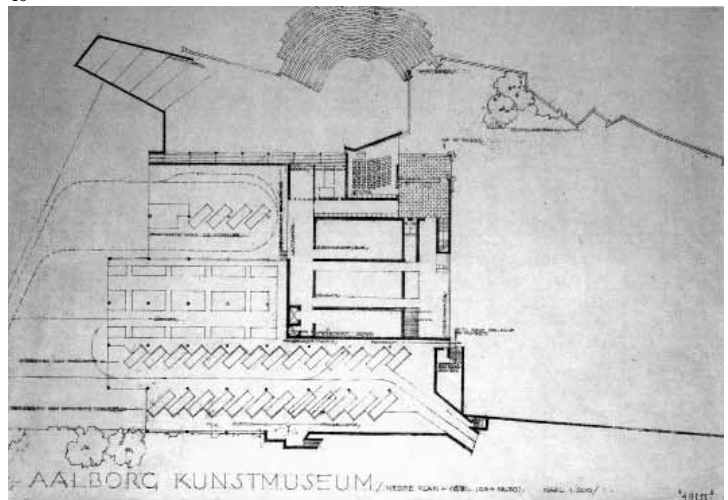
38



39



40



41

Documentación presentada al concurso

39 Plano de situación (AAA 44/54).

40 Planta de acceso (AAA 44/56).

41 Planta semisótano (AAA 44/57).

42 Vista de la maqueta (AAA 105121).

cada vez con más claridad todos aquellos aspectos comentados, sin grandes cambios. Sin embargo, merece la pena fijarse más detenidamente en algunos de ellos. Por ejemplo la lámina AAA 44/41 (34). Las intuiciones iniciales sobre la situación de un aparcamiento en la planta sótano, a cota del solar, se confirman. La planta de acceso, a la que se le han dedicado gran parte de los dibujos previos, continúa al nivel de la vía Kong Christians Allé. La planta sótano se convierte, en parte, en un porche ocupado por el aparcamiento.

Por otro lado, un par de láminas contienen las únicas perspectivas del museo hasta el momento (35, 36). Dos puntos de vista capitalizan los dibujos: la visión desde la cota de acceso peatonal y la visión desde el área del solar que no se ocupa y que servirá como zona de exposición al aire libre. Desde ambos enfoques destaca el promontorio a modo de gran telón de fondo del edificio. El impacto visual de la propuesta no se separa, así, de la percepción y contemplación del entorno natural que la envuelve. Por otro lado, ambos puntos de vista muestran el museo surgiendo del plano del suelo, como una masa que se escalona en vertical hacia el cielo.

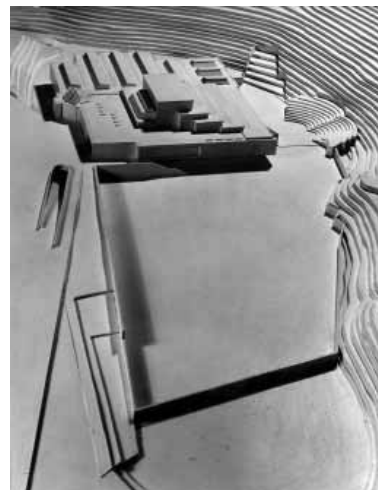
Estas perspectivas ponen de relieve otro de los recursos formales habituales en las obras de Aalto. Se trata de la repetición telescópica, esto es, repetir en planta y en sección una serie de formas iguales con tamaños progresivamente crecientes. Este recurso plástico, con evidentes consecuencias espaciales, ya está presente en obras de la misma época, como la Iglesia de Imatra (1956-59) o el Centro cultural de Wolfsburg (1958-62). Con este acento plástico, el edificio utiliza ciertas recurrencias del programa –salas de reuniones similares, aulas parecidas, etc.– para enfatizar algunas partes. En el caso de Wolfsburg, las diferentes salas de reuniones remarcaban el acceso principal junto al ayuntamiento de la ciudad. En Aalborg, la excusa son los lucernarios de la sala central, que se leen como prismas yuxtapuestos escalonadamente que multiplican las superficies captadoras de luz de la cubierta.

### El concurso (1958)

El 1 de marzo de 1958 el equipo formado por A. Aalto, E. Mäkinen y J.J. Barué entregan un total de ocho láminas (39-46) y una gran maqueta bajo la identificación 49111 y el lema “Light to an art museum means the same as acoustics to a concert hall”.

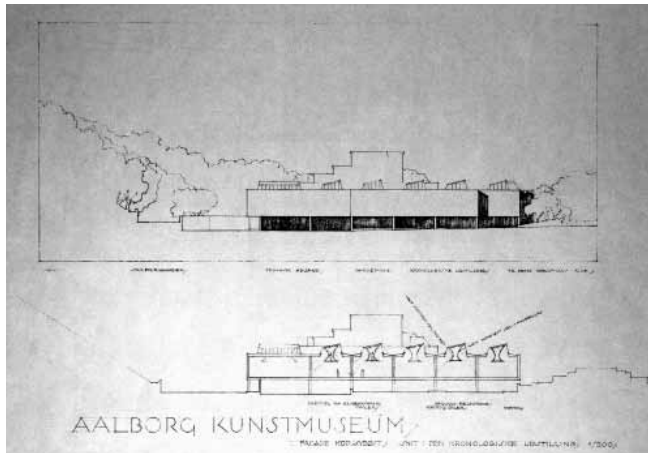
Como se ha comprobado a lo largo de todo el proceso, el museo libera la mitad sureste del solar, con lo que se crea una gran zona descubierta para exposiciones al aire libre (*udstillingpark*), al estilo de París. La obsesión por disfrutar y utilizar los espacios exteriores suele estar muy presente en los edificios aaltianos y éste puede ser el motivo de su aparición, ya que no se incluye en el programa.<sup>14</sup> La primera de las láminas presentadas muestra, precisamente, esta relación con el lugar. El insistente dibujo de la topografía pone de relieve el característico perfil del promontorio de Aalborg y el desnivel entre el solar y la vía de rodada de acceso. Además, permite comprobar con claridad la transición entre el promontorio, el teatro griego y el escalonado volumen exento del museo.

Del dibujo de la topografía también se desprende que la situación del museo en la zona sureste del solar no es fortuita. Por un lado, se trata de la zona más próxima a los pies del promontorio, es decir, la zona donde está más presente como telón de

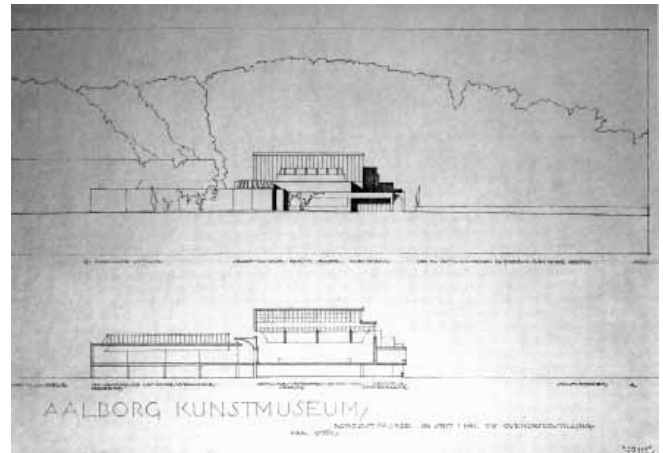


42

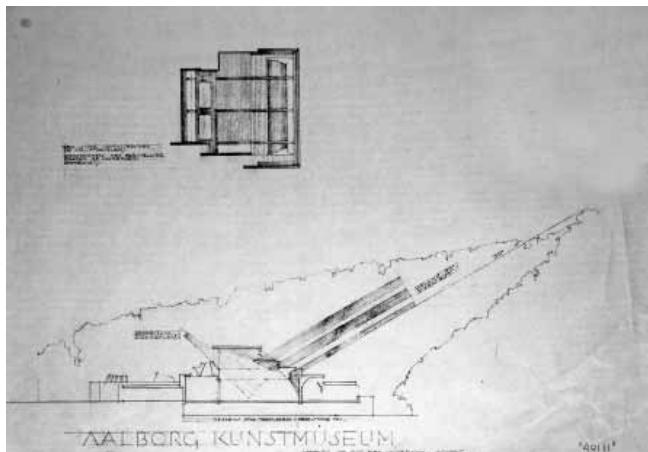
<sup>14</sup> Leif Englund, arquitecto y antiguo colaborador de Aalto, explica como éste solía insistir en la utilización del patio de su estudio en Munkkiniemi. Era habitual que una o dos veces al día obligase a todo el personal a salir y distraerse al aire libre; mientras, Aalto solía revisar los tableros de dibujos de los delineantes, como recuerda perfectamente Englund durante una entrevista con el autor de la tesis, en 2009.



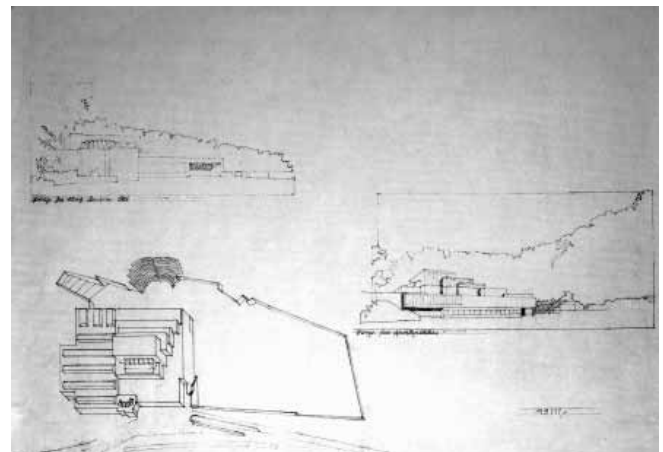
43



44



45



46

43 Alzado lateral y sección por las galerías expositivas (AAA 44/58).

44 Alzado principal -norte- y sección por la sala central (AAA 44/59).

45 Sección transversal por la sala central, con la incidencia solar (AAA 44/61).

46 Vistas generales del museo (AAA 44/62).

47 Museo de Bellas Artes de Bagdad, 1957-63.

fondo. Por otro, el edificio se sitúa junto a un pequeño montículo –adyacente a Kong Christians Allé– que sirve para fijar su posición en el solar. Por último, en esta primera lámina de emplazamiento se vuelve a enfatizar la circulación y la distribución de los vehículos, ubicados bajo el volumen general. La rampa de vehículos se dibuja ya con precisión, así como la entrada de mercancías, en el extremo opuesto y parcialmente oculta por el montículo.

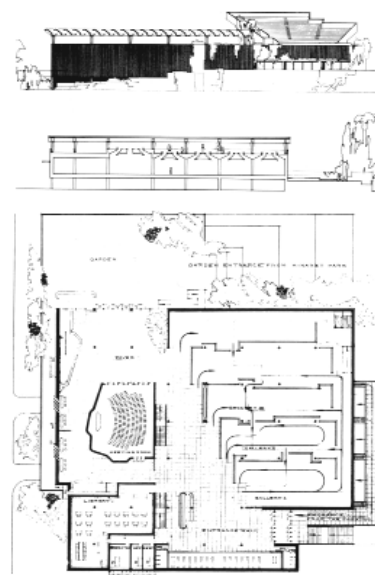
Así, aprovechando el desnivel entre el solar y la vía de acceso, Aalto dispone la propuesta en dos niveles, como él mismo explica: “es importante que el nivel principal del museo esté a la cota de la vía Kong Christians Allé. Por esa razón, parte del museo se ha colocado sobre columnas, para generar un aparcamiento cubierto de coches y bicicletas”.<sup>15</sup> El nivel superior está dominado por la presencia central de la sala-auditorio, que fija la articulación del resto del programa a su alrededor. Este espacio, con una capacidad para 200 personas, está destinado a exposiciones temporales y a eventuales charlas y conferencias. Dentro de la envolvente de esta pieza central también se encuentra la sala de esculturas, uno de los requisitos del programa del concurso. Rodeando esta rótula central se encuentran las salas de exposiciones permanentes, subdivisibles por paredes móviles, y el gran vestíbulo de entrada, flanqueado por la sala de música, la guardarrópía y una pequeña zona de oficinas.

La sala-auditorio no sólo sirve de rótula a nivel de planta. El hecho de que adquiera una mayor altura respecto al volumen del resto de las salas dota de una mayor flexibilidad expositiva al edificio. Aunque principalmente se vayan a exponer piezas de pintura de un tamaño pequeño, es importante que el edificio disponga de ámbitos donde exhibir esculturas y piezas pictóricas de mayor tamaño.

El nivel inferior, como explica el propio Aalto, queda ocupado en su mayor parte por el aparcamiento. Éste dispone de dos accesos, uno para el público –a través de una rampa junto al vestíbulo– y otro lateral para las mercancías. El aparcamiento continúa con la organización del nivel superior y rodea parcialmente una pieza central que, con la misma silueta de la sala-auditorio, contiene los almacenes y el guardarropía de un auditorio complementario. Éste se formula como un volumen independiente que sobrepasa la silueta de la planta superior. Diversas salas de estudio, restauración, empaque, una tienda y un bar completan el programa de esta planta, que queda vinculado al nivel principal a través de diversas escaleras públicas y de servicio.

Si comparamos el nivel superior con los primeros tanteos, percibimos que su fragmentación en dos no se expresa en la volumetría exterior. Una elaborada planimetría recoge las diversas situaciones del interior.<sup>16</sup> Plásticamente sólo se pone énfasis en la centralidad de la sala-auditorio a través del conjunto horizontal de lucernarios que bañan su centro. Si ponemos en paralelo esta solución con algunas versiones anteriores, podemos comprobar cómo ha primado la compacidad, aunque compleja, frente a la fragmentación propia de la variedad de espacios interiores.

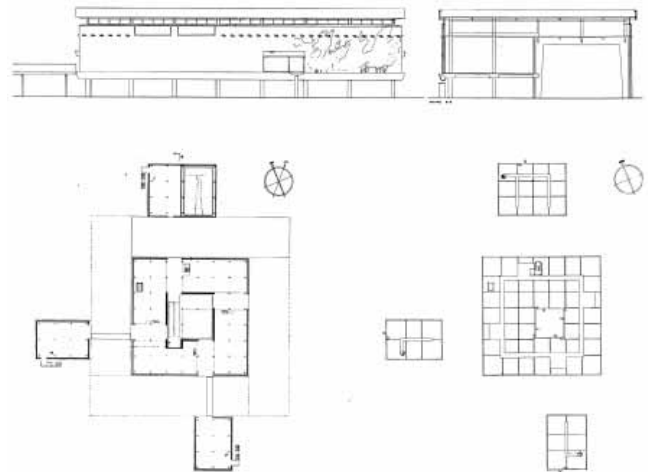
Estos criterios compositivos y plásticos forman parte de otra de las usuales estrategias aaltianas. Junto a la composición por partes, en frecuente en la *maniera aaltiana* reunir diferentes geometrías en sinuosos o quebrados perfiles que resuelven de manera unitaria un proyecto. Un ejemplo emblemático de esta forma de proceder es la Ópera de Essen. Aunque la solución final se descompondrá de una forma un tanto ambigua



47

15 BAK, Aase [et al.]. *Nordjyllands Kunstmuseum*. *op. cit.*

**16** El tema del perfil en planta también fue objeto de reflexión en el análisis del Ayuntamiento de Säynätsalo. La “U” que envuelve el patio central contiene usos de carácter muy diverso que se reúnen en una elaborada planimetría. Las diferentes escalas del programa tras los lienzos de ladrillo se manifiestan en los diferentes retranqueos y cambios de alineación de la envolvente exterior, con lo que se genera un conjunto unitario pero heterogéneo.



48



49

48 Le Corbusier, Museo de Ahmedabad, 1951-56.

49 Le Corbusier, Museo Nacional de Bellas Artes de Occidente en Tokio, 1957-59.



en dos mitades de geometrías y usos diferentes, está en la voluntad de Aalto el resolver el proyecto de forma unitaria, como ocurrirá en el Museo de Aalborg.

Por otra parte, el concurso también permite contextualizar la propuesta con proyectos similares coetáneos, como el Museo de Bellas Artes de Bagdad (Irak, 1957-63).<sup>17</sup> En 1957, el rey Faisal, jefe de estado de Irak, invita a varios arquitectos de renombre a proyectar algunos edificios culturales y gubernamentales en la capital. Frank Lloyd Wright se tendría que encargar de un teatro; Le Corbusier, de un centro de deportes y un estadio; Aalto, de un museo de bellas artes y una oficina de correos (47). Con la expectativa de recibir la gran colección Gulbenkian de arte –hoy en Lisboa–, el rey Faisal se plantea la construcción de un centro cívico a la altura de la colección. Tras la finalización de los planos por parte de Aalto, la destitución del rey en 1958 pospone indefinidamente el encargo.

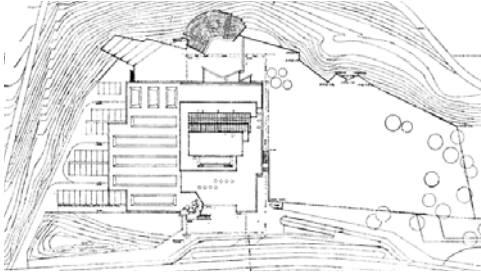
Una visión conjunta de ambos proyectos permite establecer con facilidad diversos vínculos. De hecho, permite entrever lo que supone una manera de proceder en la cual una determinada idea de organización espacial y funcional se utiliza de forma recurrente. Aalto parece estar más interesado en perfeccionar determinadas invariantes que en elaborar nuevas estrategias con cada nuevo encargo. Aunque Aalto alude a las condiciones del lugar cuando es entrevistado acerca del museo<sup>18</sup>, es evidente que está más preocupado por definir un “museo ideal” en el cual el movimiento de los visitantes y la luz están en el centro de sus intereses.

La estratificación horizontal de Bagdad y de Aalborg es casi idéntica: el edificio se levanta sobre *pilotis* para liberar una planta baja de aparcamiento y volumen superior dedicado a las salas de exposiciones, conferencias y diversas dependencias administrativas. Al igual que sucederá en Aalborg, la sala de conferencias, pieza singular y aislada, sirve de gozne en torno al cual se disponen las exposiciones. Un generoso vestíbulo cruza en diagonal la planta y une los accesos desde la ciudad y desde el jardín posterior. El proyecto se distancia de Aalborg en la resolución de la cubierta. Ésta se convierte en un jardín porticado tensionado por la imponente presencia de la cávea de un teatro griego que corona el proyecto y singulariza su silueta. En efecto, los elementos que maneja Aalto son los mismos que aparecerán en Aalborg, aunque dispuestos de forma diferente.

De igual modo, la ordenación final tanto de Bagdad como de Aalborg se acerca a algunas de las características que comparten gran parte de los museos corbuserianos: edificios compactos y ciegos, separados del suelo a través de *pilotis*, iluminados cenitalmente, y organizados a partir de importantes espacios de circulación que hacen del movimiento de los visitantes un ingrediente fundamental del proyecto. El Museo de Ahmedabad (1951-56), el Museo Nacional de Bellas Artes de Occidente en Tokio (1957-59) y los ejemplos más tardíos de Erlenbach y Chandigarh comparten dichas características.

17 En este apartado también se podría incluir el Museo de Finlandia Central en Jyväskylä, que se empieza a proyectar en 1954 y se acaba de construir en 1960. Las difíciles características del solar –con un gran desnivel– y una planta en “L” hacen que sea difícil compararlo con el resto de museos. Aunque se pueden identificar estrategias comunes, como la búsqueda de la luz natural a través del perfil retranqueado del volumen, Aalto no puede desarrollar las estrategias principales presentes en Aalborg y Bagdad.

18 “Trato de minimizar el uso del aire acondicionado en Bagdad y de apoyarme por el contrario en la Madre Tierra, de ahí que proyecte un edificio macizo, que sea parte del suelo. El techo consistirá en un doble parasol de persianas, y los muros se recubrirán con piezas de cerámica según la tradición local. Todo el proyecto busca actuar con gran tacto, de manera que no atente contra el carácter de la ciudad”. Entrevista a Alvar Aalto recogida en el periódico “Hufvudstadsbladet” el 9 de septiembre de 1958. Reproducido en SCHILDT, Göran, *Alvar Aalto His life*. Jyväskylä: Kirjapaino Gummerus Oy, 2007, pp. 663-664.



50

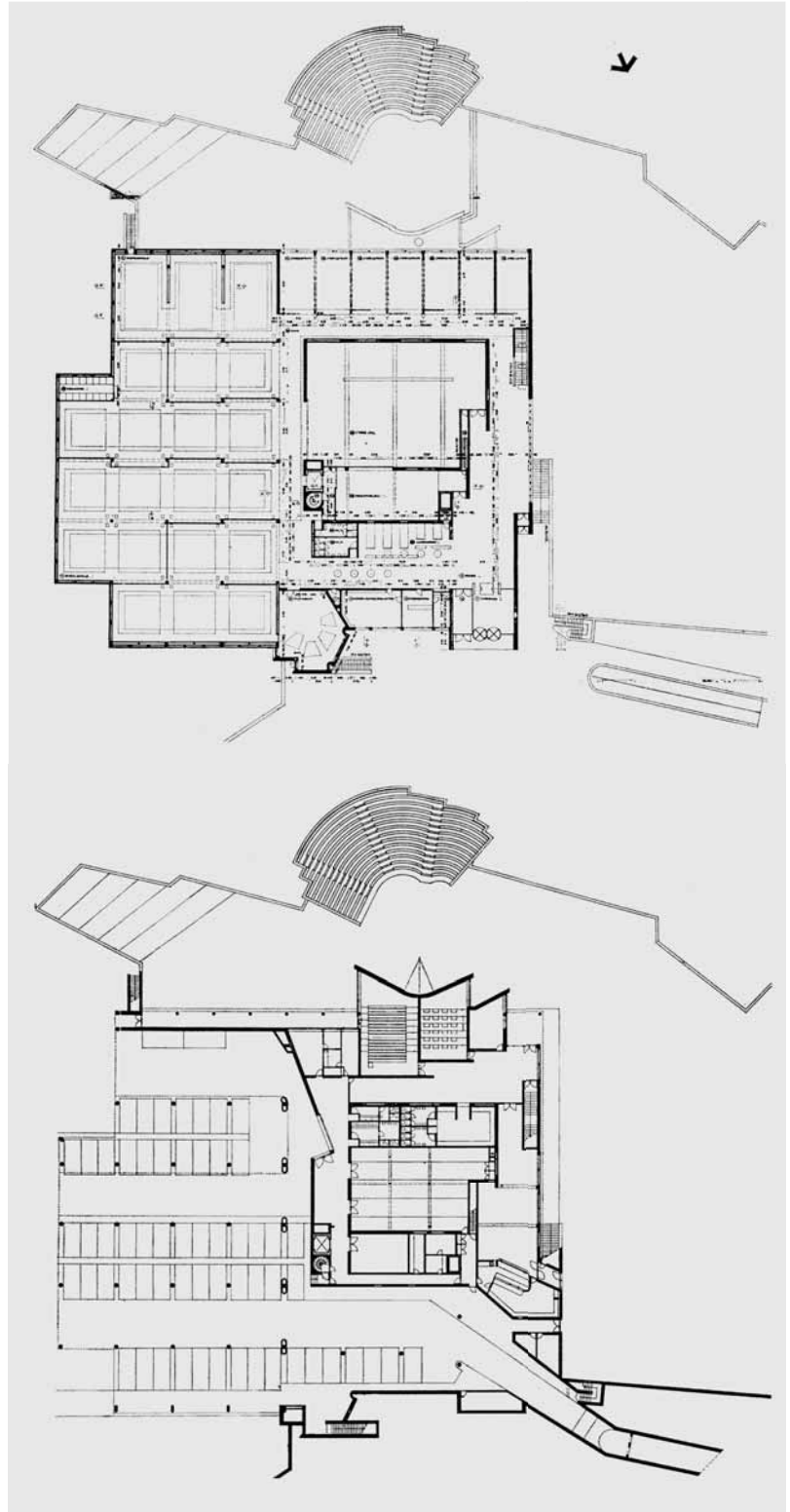
50 Plano de situación (AAA 44/72).

51 Planta de acceso y semisótano (AAA 44/74, 44/75).

52 Foto cenital de la maqueta, 1963 (AAA 105125)

53 Alzados de la maqueta, 1963 (AAA 105114, 105116)

54 Lucernarios de las galerías expositivas (Fragmento de AAA 44/58).



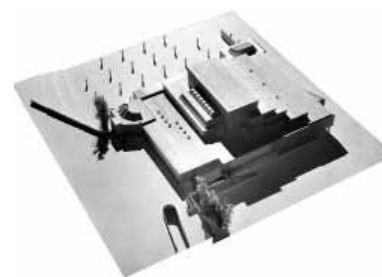
51

Aalto, que ya desde su primer viaje a París en 1928 muestra un gran interés por Le Corbusier, parece tener un ojo puesto en los proyectos coetáneos de su colega suizo. Sin embargo, sólo se fija de manera superficial, como también ocurriría con las versiones más corbuserianas de la Biblioteca de Viipuri. En primer lugar, la cubierta que plantea en Bagdad, claramente inspirada en las cubierta-jardín corbuserianas, no tiene una conexión clara con la planta principal del museo. De hecho, el visitante sólo cuenta con una escalera exterior, junto al acceso, para dirigirse hacia ese espacio. El recorrido hacia la cubierta no forma parte de las circulaciones principales del edificio, todo lo contrario de lo que suele suceder con Le Corbusier.

Volviendo a las láminas del concurso, otros documentos que merecen ser reseñados son las secciones por las salas de exposiciones permanentes. Efectivamente, se confirman aquellos primeros croquis donde se insinuaba la utilización de una serie de lucernarios de cuerpo elevado inspirados en los utilizados para el Pabellón de Venecia. Se trata de elementos que recorren longitudinalmente las salas permanentes— parafraseando a Göran Schildt, podríamos hablar de lucernarios “esclusa”.<sup>19</sup> Dichos lucernarios son asimétricos, lo que favorece la entrada de la luz de norte y evita la de sur hasta un ángulo de 56 grados, lo que corresponde a la latitud de Aalborg. En su interior se implementan con dobles superficies reflectoras parabólicas suspendidas del techo que reflejan la luz cenital. Aalto lo explica en la memoria del proyecto:

La luz es tan importante para un museo de arte como la acústica para una sala de conciertos. Ésta es la razón por la que usé una iluminación asimétrica con reflectores redondos debajo de las aberturas de la cubierta. La luz solar que proviene de oeste y del sur es también utilizada por medio de superficies reflectoras en la cubierta que están revestidas, en algunos lugares, con aluminio y baldosas de esmalte. Las altas hayas circundantes hacen de filtro y —junto con las diferentes tonalidades y cambios de color de las estaciones— dan a la iluminación interior una vida propia.<sup>20</sup>

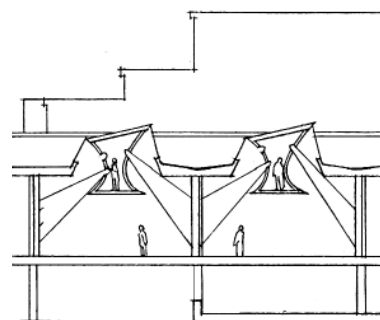
Con todo, un aspecto los diferencia y mejora respecto los lucernarios de Venecia. Si observamos las secciones del concurso, podremos ver cómo los citados lucernarios están ocupados por personas. Desde este lugar privilegiado, una serie de vectores visuales parecen indicar que en realidad se trata de ámbitos desde donde contemplar las exposiciones. Resulta imposible, sin embargo, descifrar la manera de acceder a ellos. En ningún momento se muestra algún tipo de acceso, lo cual indica que se trata más de una voluntad “romántica” que de una certeza proyectual. Lo cierto es que con la construcción del museo se confirma la sospecha de que no podrán ser lugares desde donde contemplar las obras; eso sí, se convertirán en una galería técnica para el mantenimiento y el control de la iluminación artificial, que también se incorporará a las pantallas reflectoras.



52



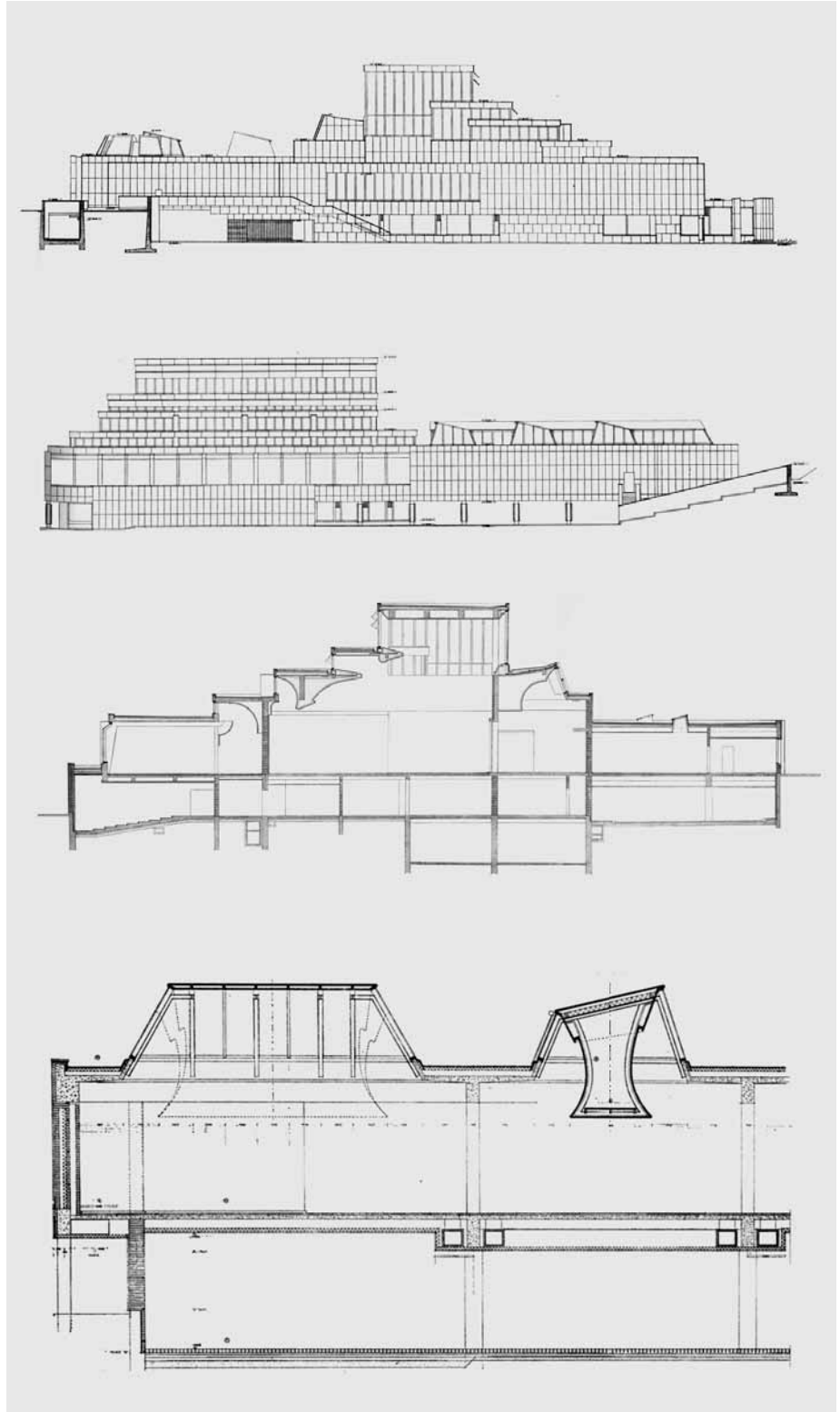
53



54

<sup>19</sup> Este tipo de lucernario ya está presente en algunas obras nórdicas precedentes que con toda seguridad Aalto conoce. Estamos hablando del Liljevalchs Konsthall (Estocolmo, 1916) de Carls Bergsten y del Helsinki Art Hall (1924-28) de Hilding Ekelund. Estos espacios, junto al Museo de Aalborg y algún otro ejemplo, establecen toda una etimología de espacios expositivos que llega hasta finales del siglo XX con el Museo de Estocolmo de Rafael Moneo.

<sup>20</sup> AALTO, Alvar. *Alvar Aalto Vol.I 1922-1962, op. cit.*, p. 210.



55 Alzado noreste, sureste, sección longitudinal por la sala central y detalle de los lucernarios de las salas expositivas longitudinales (AAA 44/78, 44/79, 44/80).

56 Museo en Shiraz, 1969.

57 Museo Alvar Aalto en Jyväskylä, 1971-74.

### Desarrollo y construcción del museo (1964-72)

Seis años después de ganar el concurso, por fin se puede comenzar a desarrollar pensando en su inminente construcción. Por desgracia, la gestión del proyecto por parte de las diferentes entidades que lo fiscalizan dificulta su desarrollo y el proyecto avanza con lentitud durante ocho años más, hasta que en 1972 se inaugura.

Durante esos años, Aalto visita con asiduidad Copenhague y mantiene una abundante relación epistolar con Barué, aunque el proyecto no cambia sustancialmente. En 1963 visita Aalborg para cerrar las negociaciones sobre diversos aspectos del programa. En 1964 se entrega un anteproyecto compuesto por un total de 34 planos que recorren diversas escalas desde el 1/500 al 1/50. Estos documentos son aprobados y sirven de base para el desarrollo del “proyecto constructivo”.

Entre 1966 y 1972, el proyecto se detalla (49, 51) según las decisiones tomadas en el concurso. Gracias a las numerosas secciones constructivas (55), podemos percatarnos de cómo el edificio se resuelve a través de un doble sistema estructural –aspecto que ya se podía intuir en las plantas del concurso–: pórticos de hormigón armado en las salas permanentes y muros de carga de obra de ladrillo para las zonas restantes. Obviamente, es bajo las salas permanentes donde se sitúa el aparcamiento, gracias al espacio liberado por los pórticos.

Por su parte, las fachadas (55), hasta ahora representadas sin trama alguna que indicase sus cualidades materiales, incorporan un despiece vertical de placas rectangulares de mármol de Carrara. En un principio debían ser placas de una piedra calcárea de color blanco. Es durante las negociaciones posteriores al concurso cuando se decide sustituirlas, en una clara referencia a algunas arquitecturas italianas que Aalto admira y visita con asiduidad.<sup>21</sup> El mármol imprime al museo una monumentalidad y prestancia cercana a aquellos palacios venecianos que visita justo antes de comenzar el “proyecto constructivo”. De hecho, en junio de 1965 Aalto y Elissa realizan uno de sus innumerables viajes a Italia. En esa ocasión visitan Venecia, y la experiencia seguramente les reafirma en la elección del material.

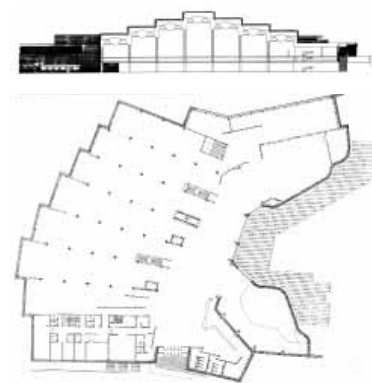
De hecho, este frágil material también será el elegido para numerosos edificios coetáneos y posteriores, como la Sede de la firma Enso-Gutzeit en Helsinki (1959-62)<sup>22</sup> o el Palacio de Congresos situado en la misma ciudad, el *Finlandiatalo* (1962-75). En otros proyectos, como la Ópera de Essen, el mármol es sustituido por un granito de color gris claro de mayor resistencia a los cambios térmicos característicos del norte de Europa.

Paralelamente a este desarrollo constructivo, el despacho de Aalto lleva a cabo otros encargos museísticos: el Museo de Arte Moderno de Shiraz (Irán, 1969) y el Museo Alvar Aalto en Jyväskylä (1971-74). Ambos son fruto de encargos directos. Sin embargo, sólo el proyecto de Jyväskylä se logra construir. El de Shiraz queda paralizado justo antes de empezar las obras a mediados de los setenta, cuando estalla la revolución que derroca al Shah.

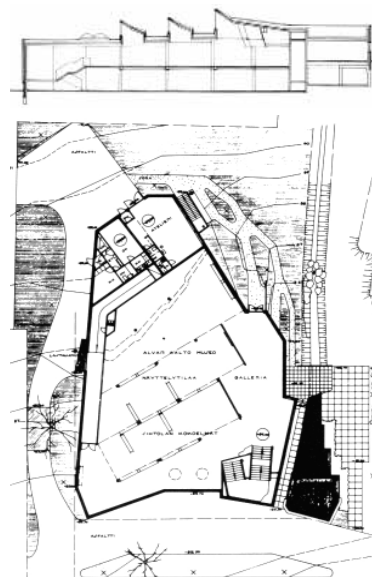
En Shiraz (56), los mecanismos proyectuales se repiten según la investigación pro-

<sup>21</sup> Precisamente, en 1960 y 1963 Alvar y Elissa viajan a Carrara, centro de la producción de mármol de Italia. La pareja tiene la oportunidad de visitar esta ciudad Toscana y apreciar de primera mano las cualidades “estéticas” de este material que tan frecuentemente utilizará Aalto en sus últimas obras.

<sup>22</sup> En el libro *The polemical Alvar Aalto* (Datutop núm. 19, Tampere) Gareth Griffiths realiza un intenso análisis de este edificio. Entre los diferentes temas que aborda se encuentran los paralelismos entre este edificio de oficinas y los palacios renacentistas italianos. El clásico mármol blanco de Carrara de la fachada, el acceso a través de un profundo pórtico y la configuración en planta a partir de un patio son temas que se analizan en profundidad a lo largo de este interesante libro.



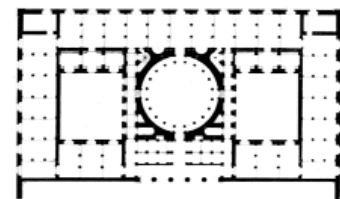
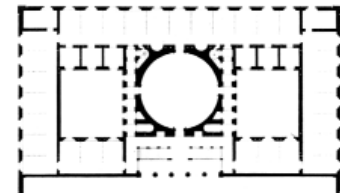
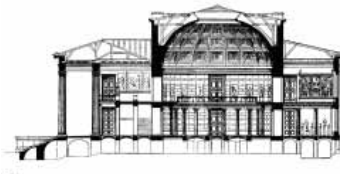
56



57



58



59

58 Galería de los Uffizi, planta e imagen interior, Florencia.

59 Altes Museum en Berlín, plantas, sección e imagen interior.

60 Museo en Shiraz. Diferentes posiciones de los paneles divisorios a lo largo de las galerías (AAA 44/197, 44/198).

pia que se ha iniciado en obras anteriores. La propuesta se coloca sobre una colina que se debe rodear para encontrar la entrada. El programa se resuelve en dos niveles y a través de un sistema de pórticos que, al igual que en Aalborg, permite albergar en el nivel inferior un aparcamiento. En el nivel superior, el gran vestíbulo abierto a un patio central de esculturas, la disposición diagonal de las salas –dispuestas como galerías– y la envolvente exterior retranqueada remiten a una versión “libre” de Aalborg.

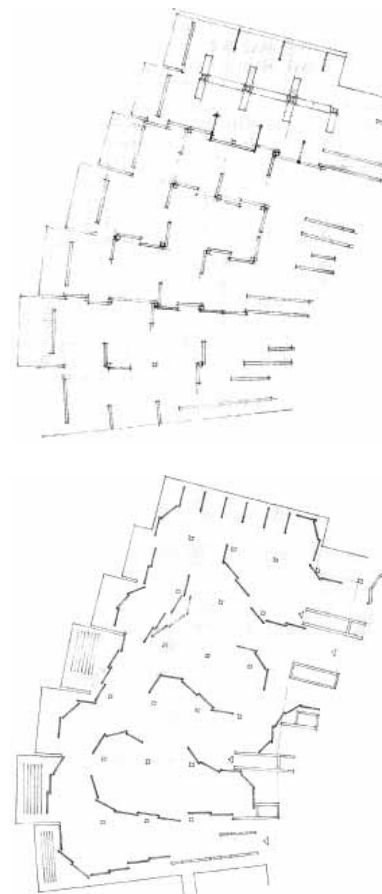
En Jyväskylä (57), como ya pasara en el vecino Museo de Finlandia, la complejidad del solar, empotrado parcialmente en la montaña, obliga a Aalto a realizar una serie de operaciones formales que lo alejan de la imagen arquetípica de otros ejemplos. Aun así, la noción del espacio expositivo ligado a una trama de pilares que genera diferentes galerías, su relación directa con una gran área de circulación que también sirve para exponer, y los lucernarios de cuerpo elevado y escalonados lo acercan a los ejemplos ya descritos.

En estos ejemplos se establece desde el inicio una fuerte direccionalidad de los espacios expositivos. En el caso de Aalborg, la direccionalidad es doble: lineal para las salas de exposiciones permanentes y central para las exposiciones itinerantes. Al igual que en Viipuri, se huye de la continuidad horizontal propia de los espacios modernos ortodoxos sin renunciar a la fluidez de los recorridos de los usuarios.

Con las estrategias esbozadas, se podría pensar que estamos más cerca de una continuidad con la idea del museo tradicional que con los proyectos de sus colegas coetáneos.<sup>23</sup> Aunque es cierto que Aalto no renuncia a la flexibilidad de paneles móviles y ligeros para la distribución de las salas, una mirada atenta a estos ámbitos matiza esta afirmación. La configuración de las salas permanentes de Aalborg se construye a través de una trama continua de pilares que permiten cierta flexibilidad. Lo mismo ocurre en Shiraz, donde incluso se ensayan diferentes posiciones de paneles a lo largo de las galerías (60). A pesar de ello, la disposición de los lucernarios y de los puntos de acceso, en ambos casos, transforma las salas en galerías direccionadas más que en ámbitos isótropos y continuos.

De una manera similar, el museo de corte tradicional acostumbra a estar compuesto por ámbitos separados que después se unifican mediante una ruta que los integra y reúne. Normalmente se trata de un recorrido procesional, lineal, guiado por la temática o la cronología de las obras. En ocasiones es laberíntico, pero en todo caso lineal, continuo. Esta organización, llevada a un extremo, desemboca en la idea de cofre, de conjunto arracimado de cajas dentro de cajas que responden sólo a la voluntad de compacidad y circulación laberíntica.

Esos ámbitos expositivos separados se han materializado tradicionalmente a través de dos arquetipos que también están presentes en Aalborg y en gran parte de la arquitectura aaltiana: la *galería* y la *rotonda*.<sup>24</sup> Por galería entendemos una “pieza larga y espaciosa, con muchas ventanas, o sostenida por columnas o pilares, que sirve para



60

23 Durante los años sesenta se proyecta y construye uno de los museos más emblemáticos del siglo XX, La Galería Nacional de Berlín (1962-68), de Mies Van der Rohe. La Galería es uno de los paradigmas de la diaphanidad y la adaptabilidad de los espacios isótropos modernos, que a su vez se convierten en fuertes herramientas para proyectar los museos del siglo XX. Con las vanguardias y las nuevas nociones del Arte de los primeros ismos del siglo pasado, los museos como tipo sufren un cambio profundo. Los directores y las entidades promotoras de estos espacios son conscientes de que su futuro pasa por aceptar la variabilidad del “gusto” a lo largo del tiempo y por dar respuesta a las sucesivas renovaciones y ampliaciones de las colecciones. Estos nuevos planteamientos hacen necesario proyectar los espacios expositivos como “contenedores” relativamente neutrales y funcionales, planteamiento diametralmente opuesto al de Aalto en Aalborg.

24 La rotonda, de una forma literal, ya estaba presente en el Club Obrero de Jyväskylä.



61



62



63

**61** Vista general desde el promontorio de Aalborg, 1972 (AAA 109726).

**62** Vista desde el noroeste, 1979 (AAA 105094).

**63** Vista del alzado este, 1980 (AAA 84/10).

**64** Evolución de la planta central desde el Altes Museum, pasando por la Biblioteca de Estocolmo, el Palacio de Asambleas de Chandigarh y la Neue Staatsgalerie, hasta el Museo de Aalborg.



pasear o para colocar en ella cuadros, adornos y otros objetos”. Por rotonda, “edificio de planta circular normalmente cubierta por una cúpula”.<sup>25</sup>

Las primeras galerías datan del siglo XVI y suelen formar parte de palacios urbanos que dedicaban algunas de sus salas o corredores a la exposición y almacenamiento de colecciones.<sup>26</sup> La disposición palaciega de galería, aunque sea en torno a un patio, no deja de referirse al desarrollo lineal de los espacios expositivos, un recorrido único, secuencial y fijo se liga a la ordenación temática por autores o cronológica. Un ejemplo arquetípico es la Galería de los Uffizi en Florencia.

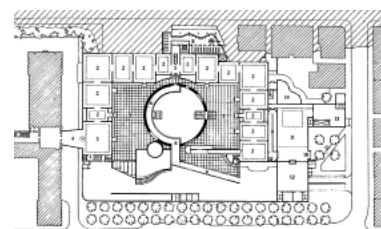
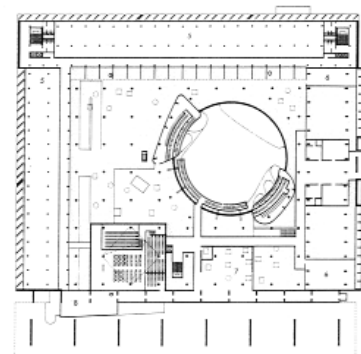
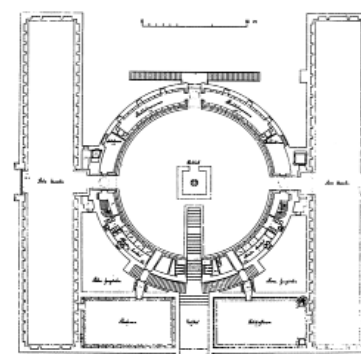
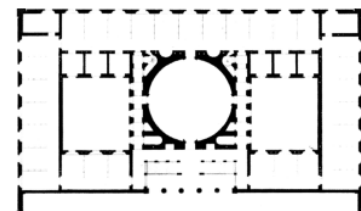
Por su lado, la revalorización a finales del siglo XVIII del Panteón como tipología clásica por excelencia introduce una nueva especialidad en los museos, la rotonda como espacio expositivo y su iluminación cenital. La rotonda se establece como alternativa a la galería. En la rotonda, la obra se presenta ante el espectador de forma continua, sin una ordenación preestablecida ni secuencial, lo que favorece la visión de conjunto y la comparación entre las piezas expuestas. Un ejemplo arquetípico sería el Altes Museum de Karl Friedrich Schinkel (1824-28).

Si en el capítulo sobre Viipuri se mencionaba el espacio central clásico como referencia esencial en las primeras propuestas, ahora el Altes Museum es útil para ver el modo de transgredir dicha espacialidad y generar nuevas estrategias de proyectos sin renunciar a los logros de la centralidad clásica. Schinkel utiliza el espacio central por antonomasia, la rotonda con cúpula, pero ya no como ámbito alrededor del cual se organiza todo el conjunto. La rotonda es una pieza autónoma respecto a las restantes partes del edificio. El centro se presenta como una pieza sólida, que no se puede traspasar. El pórtico, las escaleras, el vestíbulo, etc., son partes independientes que por yuxtaposición componen el conjunto. Las piezas están fuertemente definidas en sí mismas, y la obra cobra cohesión al quedar todas encajadas dentro del contorno rectangular que la cierra.

En términos similares podríamos describir la presencia y función de la sala central de exposiciones permanentes y esculturas de Aalborg. Aunque se han abandonado las trazas curvas de paredes y techos, la espacialidad y su función dentro de la planta es la misma. El caso de Aalborg se podría describir a partir de la tensión entre el espacio direccional de las galerías permanentes y la centralidad de la sala de esculturas. *Direccionalidad y centralidad*, como en los capítulos anteriores, vuelven a ser dos cualidades esenciales para Aalto.

Con este paralelismo entroncamos con una propuesta que lanza Colin Rowe en 1973 en la adenda del artículo “Las matemáticas de la vivienda ideal”.<sup>27</sup> En él plantea el análisis comparado de dos obras, una de Schinkel y otra de Le Corbusier: el Altes Museum (1823-30) y el Palacio de Asambleas de Chandigarh (1951-56). Una década después, Juan Antonio Cortés, en “La caja de Pandora”,<sup>28</sup> recoge el guante y añade una tercera obra para la comparación, la Neue Staatsgalerie de Stuttgart (1977-84), obra de James Stirling y Michael Wilford. Para complementar la terna, Carles Martí, en *Las variaciones de la identidad*, reemprende el tema e incluye un cuarto elemento en discordia, la Biblioteca Municipal de Estocolmo (1918-27) de Gunnar Asplund.

Todos estos ejemplos más el Museo de Aalborg plantean la transgresión tipológica del espacio central clásico materializado en la rotonda, y su convivencia con marcos



25 Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (Vigésima segunda edición).

26 Durante los siglos XVII y XVIII la galería expositiva se incorpora como un uso más a los palacios urbanos: Galería Colonna (Roma), Galería Corsini (Roma), Galería Valenti (Gonzaga).

27 ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

28 CORTÉS, Juan Antonio. ‘La caja de Pandora’. *Arquitectura*, 1985, núm. 254.



65



66

65 Vista frontal, 1997 (AAM L/1400).

66 Vista desde el noreste, 1981 (AAM  
arkk84/11).

rígidos rectangulares que la enmarca y delimitan. Fruto de esta tensión aparecen estas propuestas, con las que Aalborg comparte un planteamiento general que refuerza la potencia de aquellas arquitecturas que no renuncian a la herencia del pasado ni a su revisión.

En definitiva, con la construcción de Aalborg Aalto logra poner en marcha el único que se ajustará al museo ideal que durante años persigue en diversos proyectos. Su primera y única obra en Dinamarca se podría entender como la materialización más fiel de lo que el arquitecto finés entiende por un espacio expositivo.

## ITINERARIOS

La aproximación al museo se puede realizar tanto a pie como en coche, aunque la construcción del aparcamiento ya prevé que los vehículos serán el medio de llegada más habitual. Desde el núcleo urbano, al norte, se puede acceder desde el este u el oeste a través de la vía Kong Christians Allé. Esta situación periférica incide de forma definitiva en la percepción que se tiene al aproximarse al edificio, aislado en un entorno marcado por el promontorio de Aalborg y los bosques colindantes. La tensión entre arquitectura y naturaleza se pone de manifiesto en una propuesta cuya geometría y materialidad contrasta con el lugar. Aspecto éste último muy ligado a la monumentalidad propia de las últimas obras del arquitecto finés.

Seguramente sea desde el noroeste, orientación desde la cual se publican la mayor parte de las fotografías del museo, desde donde mejor se ponga de manifiesto esa voluntaria tensión con el lugar. En esa zona se concentran la rampa de coches hacia el nivel inferior, el acceso y las escaleras exteriores hacia el gran patio de esculturas, fruto de la posición asimétrica del proyecto en la parcela.

También es desde el noroeste desde donde se evidencian de forma más clara el escalonamiento y los desplazamientos de las cubiertas de la sala central, que definen la imagen lejana de la obra. Dicha cubierta activa perceptivamente todo el volumen y hace desaparecer a la fachada como aquel elemento que acostumbra a definir –o regular– la relación con el sitio; esa función pasa a desarrollarla un facetado volumen que se convierte en el signo de identidad de la obra. De hecho, la percepción global del edificio sería la de una adición de diferentes volúmenes si no fuera porque los desplazamientos y retranqueos dotan al museo de unidad y coherencia.

La sensación de que los paramentos exteriores no tienen autonomía por sí mismos si no es dentro de un elaborado volumen es una característica habitual en la obra de Aalto, sobre todo en la de madurez. Aunque se han hecho famosos los revestimientos de madera y vegetales de muchos de sus edificios, sobre todo de los primeros, sus últimas obras evidencian que está más interesado por la presencia volumétrica de la arquitectura que por componer fachadas, como mínimo desde el punto de vista clásico o tradicional. Si en París los esbeltos listones de madera de la fachada producían un ritmo de claroscuros que se “activaban” con el movimiento de los visitantes alrededor del pabellón, aquí es el facetado envoltorio exterior del museo quien se encarga de focalizar y dirigir las miradas y los movimientos hacia él.

En la aproximación desde el noreste, el museo queda parcialmente tapado por un pequeño promontorio junto a la vía rodada. Esta pequeña presencia topográfica ayuda a fijar su posición en la parcela y sirve de ámbito desde donde disponer el acceso rodado de servicio. Tras él, el blanco museo sigue destacando entre el azulado cielo y la verde vegetación, aunque su perfil queda reducido por la presencia en primer plano de las salas de exposición permanente y sus lucernarios. Junto a ellas, y a través de diversos





67



68



69



70

67 Vista de las puertas de acceso principal,  
1972 (AAA 105099).

68, 69 y 70 Vistas interiores del vestíbulo.

planos desfasados, la sala de música y el avanzado volumen del vestíbulo focalizan las miradas y los recorridos hacia el acceso.

La forma en la que el edificio se presenta a los visitantes, con un elaborado contorno y un delicado revestimiento de mármol de Carrara, es uno de los motivos por los cuales los medios de comunicación del momento acusan a Aalto de ser excesivamente monumental.<sup>29</sup> En 1972 sólo faltan cinco años para que se inaugure el Centro Pompidou de París, fruto de otra mentalidad no sólo museística sino arquitectónica. El gran edificio espacialmente polivalente y técnicamente sofisticado se impone a una arquitectura que aún cree en los viejos valores espaciales y materiales de la arquitectura tradicional y clásica. Si a esto añadimos una configuración interior heterogénea pero fijada desde la planta, es fácil imaginarse la mala acogida que tendrá la obra entre parte de la prensa y la crítica especializada.

Así, ya sea desde el noreste o desde el noroeste, los diversos desplazamientos de los planos del volumen y el cuerpo saliente del vestíbulo, en forma de gran embocadura, marcan con claridad el punto de entrada. Parcialmente oculto queda el acceso rodado de servicio y la rampa, que conduce a los vehículos hacia el aparcamiento inferior. Tal y como suele suceder en los edificios analizados hasta el momento, los recorridos evitan *enfilades* y simetrías. Por eso el ingreso al museo también se produce en un lateral, para forzar al visitante a rodear desde esa posición el interior cuando cruza las puertas de acceso.

Una vez frente a la entrada, el visitante se enfrenta a un gran hueco en sombra con las puertas de acceso retrasadas y tres pequeñas luminarias en el techo. El color oscuro de las carpinterías y su posición rehundida crean un pequeño umbral. Como es habitual en estas latitudes, el ingreso al interior cubierto y protegido también incorpora un cortaviento que aísla térmicamente las áreas de recepción. La situación avanzada del vestíbulo, invitando gentilmente a ingresar en el interior con el énfasis oportuno, también se encontraba en Viipuri. En aquella ocasión, el vestíbulo también se avanzaba en una clara vocación de marcar el lugar preciso por donde continuar el recorrido en el interior.

Sin embargo, el visitante aún cuenta con otra opción antes de realizar la docena de pasos que le conducirían al interior. Una gran escalera lineal y una segunda embocadura se sitúan retrasadas respecto a las puertas principales. Se trata de una puerta de conexión del vestíbulo con el jardín de esculturas, una planta por debajo. Son un tema recurrente estas diversas alternativas en los desplazamientos de los usuarios en los edificios aaltianos y Aalborg no es una excepción.

Si el visitante elige seguir el protocolo habitual cuando se visita un museo e ingresa en el interior antes de proceder a recorrer el jardín de esculturas, lo primero que hará es cruzar el cortaviento y enfrentarse a uno de los episodios espaciales más importantes del edificio, el vestíbulo. Éste se expande tanto frontalmente, hacia el fondo de la planta, como lateralmente, en dirección al guardarropía y las taquillas.<sup>30</sup> El vestíbulo también queda conectado visualmente al exterior a través de unos grandes huecos que



29 En 1955, Aalto ya había dicho que “el viejo dilema de la monumentalidad y de la forma permanece vivo en nuestra profesión con la misma fuerza que antaño. Todos los intentos de eliminarlo serían tan infructuosos como querer aniquilar de la religión la idea del cielo”. Recogido en el artículo de Antón Capitel “Aalto habla para un jardín, ¿es la arquitectura un arte?” (*Arquitectura*, 2010, núm. 347).

30 En la actualidad, la antigua posición del guardarropía la ocupa la recepción y la tienda del museo. En realidad, la venta de entradas queda mejor encarada a las puertas de acceso que en su situación inicial frente al guardarropía y fuera del dominio visual del visitante una vez ha entrado al vestíbulo.



71



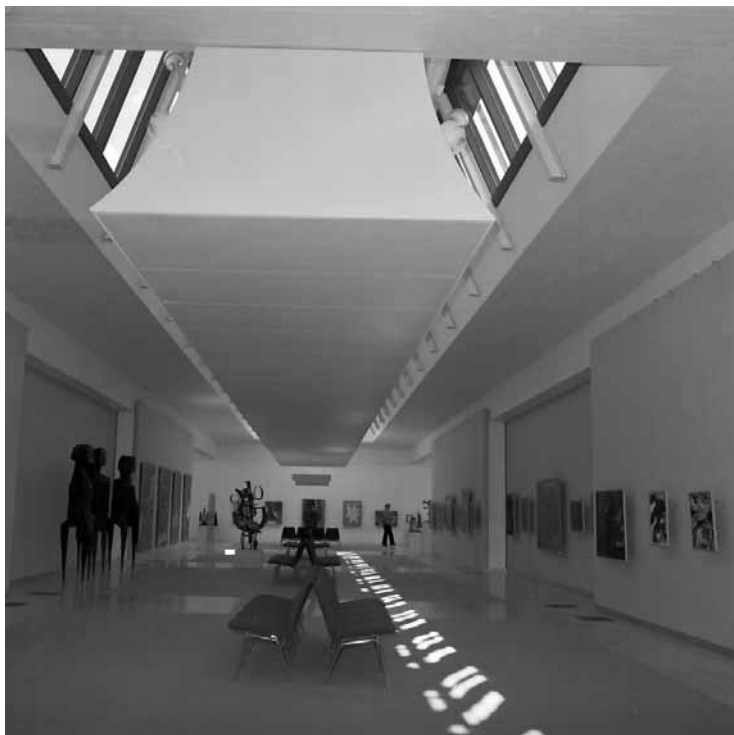
72

71 Vista de la sala central, 1972 (AAA 105107).

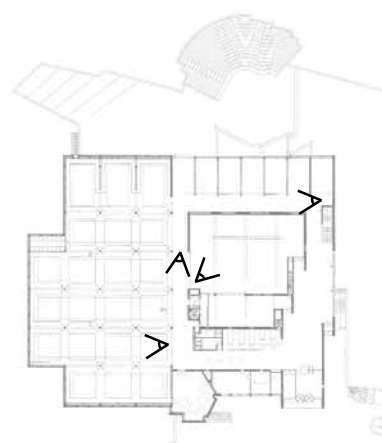
72 Vista del deambulatorio alrededor de la sala central, 1980 (AAM arkk 83/9).

73 Vista de una galería expositiva, 1980 (AAM arkk 83-14).

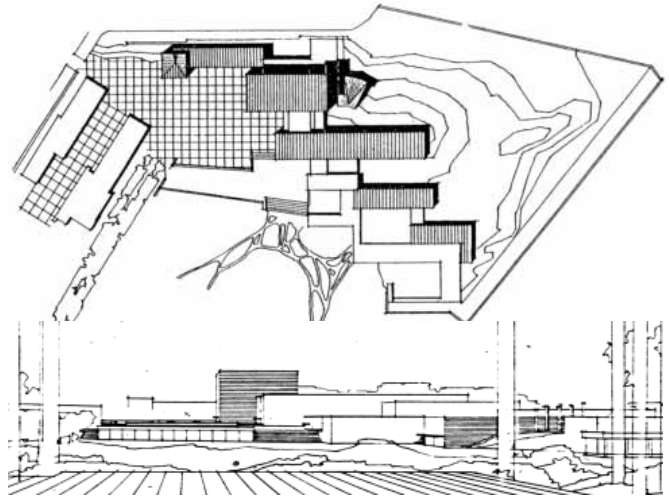
74 Vista lateral del conjunto de galerías expositivas, 1972 (AAA 105109).



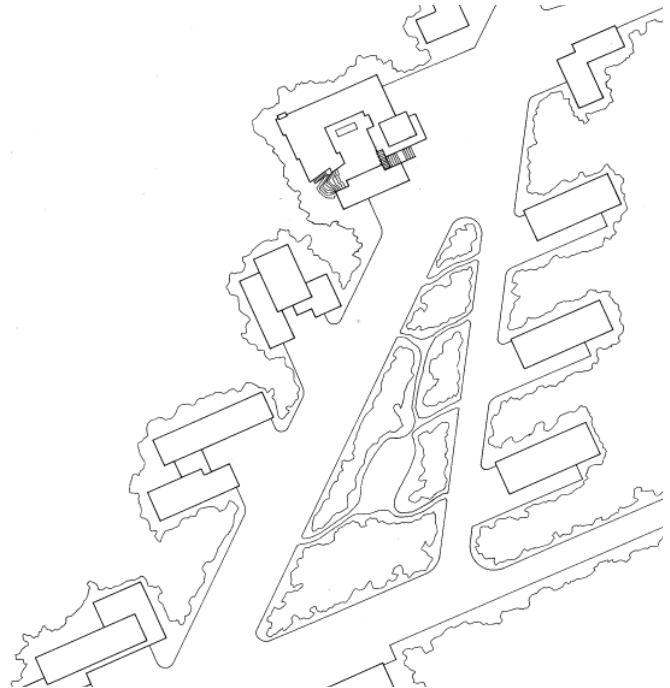
73



74



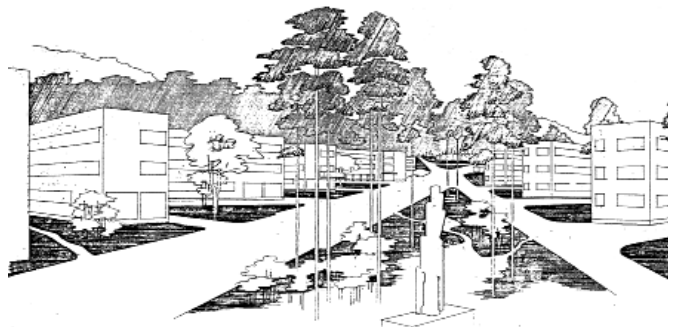
75



75 Universidad de Otaniemi, planta y perspectiva del concurso, 1949.

76 Propuesta para el centro de Säynätäsalo, 1947.

77 Museo de Aalborg, vista de la escalera que conduce a la planta semisótano.



76



lo convierten en un mirador magnífico sobre las exposiciones al aire libre.<sup>31</sup> De igual modo, esa expansión lateral y frontal abraza la sala-auditorio, con lo que se transforma en un gran deambulatorio que conecta los principales ámbitos del interior a través de una circulación circular.

El vestíbulo de Aalborg se organiza a través de diferentes planos de obra vista –pintada de blanco– que van conformando diversas entradas con diferentes alternativas de movimiento. Este perfil retranqueado establece una diagonal que focaliza los movimientos del visitante alrededor de ella y hacia la escalera que da acceso al nivel inferior. La secuencia de entradas genera una sensación de mayor profundidad y contribuye a provocar una revelación progresiva y episódica del espacio. Así, el avance frontal y la expansión lateral hacia el jardín de esculturas determinan los diferentes ámbitos del vestíbulo y establecen su complejidad perceptiva. Además, los desplazamientos de los diferentes planos se refuerzan con líneas de iluminación puntual de una luz cálida que contrasta con los tonos claros de los suelos y las paredes.

De esta manera, se evita una visión del conjunto a priori y se obliga a recorrer el espacio rodeando la sala central. El gran deambulatorio recorre tangencialmente esta sala y las permanentes. Éstas últimas se organizan a partir de divisiones ligeras que subdividen el espacio, sostenido por una trama de pilares y pautado por los grandes lucernarios longitudinales. Existe una gran continuidad entre las zonas de circulación y las expositivas, que se pueden leer como prolongaciones de las primeras. Esta continuidad también será una de las características de los museos posteriores, como el no construido de Shiraz y el Museo Alvar Aalto en Jyväskylä. A diferencia del museo tradicional, donde los itinerarios se activan a través de una sucesión de estancias, aquí es desde el vestíbulo y los espacios de circulación que se puede escoger qué sala visitar.

También vale la pena resaltar cómo los espacios de circulación se mantienen comprendidos entre planos horizontales –suelos y techos. Esta sencillez contrasta con el elaborado perfil interior de las salas de exposiciones y sus lucernarios. Junto con esta estrategia relacionada con la envolvente espacial, unas extensas moquetas de color gris claro se extienden en las salas permanentes para diferenciar las zonas de paso de las zonas de reposo y contemplación. Toda esta serie de solicitaciones visuales, también presentes de manera diversa en las obras anteriores, ayudan a orientar al visitante y refuerzan la idea de que los espacios expositivos deben poner de relieve la presencia física de las obras expuestas y no competir con ellas. Al igual que en la sala principal de París, el color blanco refuerza la neutralidad cromática del interior frente a la variedad de objetos expuestos.

No obstante, el análisis de estos vestíbulos no se agota en los museos, ni siquiera en los edificios como objetos arquitectónicos. Principios organizativos similares se encuentran en algunos conjuntos urbanos. Si examinamos con atención algunos ejemplos de los años cuarenta –analizados en el capítulo anterior–, como el Plan general de Säynätsalo (1942-47) o el Edificio principal para la Universidad de Otaniemi (Espoo, 1949), observaremos que los diferentes volúmenes que conforman las propuestas se colocan de manera muy similar a como lo hacen los elementos que configuran los vestíbulos. Una serie de masas se disponen en diagonal, dirigiéndonos hacia un punto y generando un espacio triangular asimétrico en el sentido del recorrido.

Al espacio central como punto de referencia de los volúmenes construidos, se ha de añadir la voluntad de situarlos de manera que dirijan la percepción de los usuarios.



77



<sup>31</sup> Recordemos que también en todos los casos anteriores, Viipuri, París y Säynätsalo, el vestíbulo mantenía un vínculo visual con el exterior. Concretamente en París y Säynätsalo, ese exterior era el propio patio desde el cual se generaba la propuesta.



78



**78** Vista de la cubierta, donde los lucernarios dejan patente la organización interna de las salas expositivas, 1972 (AAA 109727).

**79** Vista del teatro griego a los pies del promontorio de Aalborg, 1972 (AAA 105101).

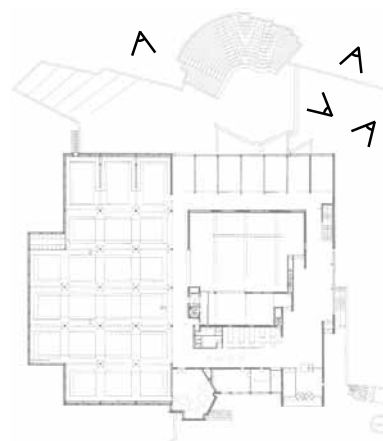
**80** Vista en detalle de los lucernarios en su cara sur, 1980 (AAM arkk 85/9).

**81** Vista cercana de la esquina suroeste, con la fachada en abanico del auditorio secundario del nivel inferior, 1980 (AAM arkk85-11).

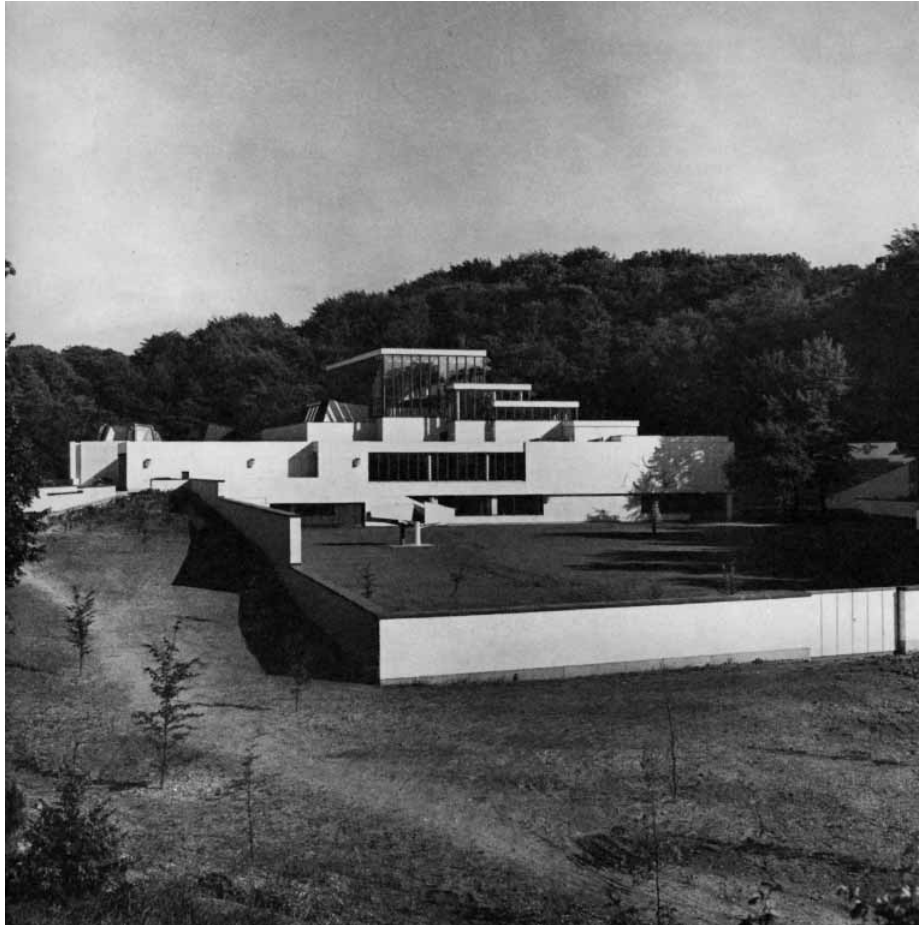
79



80



81



82

82 Vista general del museo y del patio de esculturas.

Tanto en el campus de Otaniemi como en el de Jyväskylä, así como en el conjunto de Säynätsalo, una pieza central focaliza el espacio exterior convergente. Junto con los itinerarios que se dirigen hacia ella, normalmente a través de sinuosos caminos, el acceso al resto de las piezas se sucede de manera similar a cómo se encuentran los accesos a las diferentes salas de los museos. Como es habitual en Aalto, las estrategias formales se formulan al margen de la escala y el uso.

Finalmente, una vez el visitante ha podido recorrer libremente la planta principal del edificio, puede dirigirse al nivel inferior para acceder al bar –situado justo debajo del vestíbulo– o a las diferentes salas de estudio y conferencias. La escalera que conecta ambos niveles se encuentra al fondo del vestíbulo. De hecho, el conjunto de planos retranqueados de la sala central enfatizan la fuga visual cuando se accede de manera frontal al interior, y parecen señalar virtualmente la ruta a seguir para dirigirse al nivel inferior y poder acceder, también, a los espacios exteriores adyacentes.

Después de descender por la escalera de un solo tramo, el visitante se enfrenta a unas puertas que dan acceso al espacio exterior, en particular al teatro griego en la falda del promontorio de la torre de Aalborg. Cruzar estas puertas le permite recorrer el jardín de esculturas e incluso abandonar el museo sin tener que ingresar de nuevo en el interior. Frente a esta posibilidad, un giro de noventa grados le sitúa ante las entradas de las salas de estudio, dispuestas como en el vestíbulo principal, a partir de tres planos desplazados. Ante esta última posibilidad sólo se ofrece una alternativa más, el acceso al bar, cuyas puertas están frente a la salida exterior mencionada.

En definitiva, se puede afirmar que uno de los aspectos más importantes de la propuesta, y en general de todos los museos, es la voluntad de permitir que el visitante pueda escoger los itinerarios a seguir durante su visita. El sistema de accesos a las diferentes salas ofrece la posibilidad de visitar cada ámbito expositivo de manera independiente o según la predilección de los visitantes: “las salas están dispuestas de manera que los visitantes que no deseen ver una de ellas puedan realizar la visita sin molestar a aquellos que están contemplando las obras de arte”<sup>32</sup>. Esto convierte a los usuarios del museo en los verdaderos protagonistas, proporcionándoles un conocimiento múltiple y variado de la obra. Tal y como ha afirmado Norman Foster:

Junto con la fuerte vocación de lugar que tienen sus edificios y las elaboradas plantas que suelen presentar, encierran espacios sorprendentemente fáciles de recorrer. Aalto provee de constantes ayudas a la orientación de la gente, permitiéndoles mantener una relación íntima con los principales espacios que definen el corazón de la propuesta.<sup>33</sup>

32 BAK, Aase [et al.]. *Nordjyllands Kunstmuseum*. op. cit.

33 Comentarios de Norman Foster recogidos en: CHARRINGTON, Harry (ed.). *Alvar Aalto Kulttuuritalo/ House of Culture Helsinki*. Helsinki: Rakennustieto Oy, cop. 1998

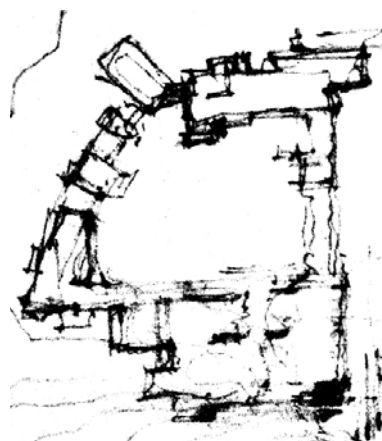
El Museo de Aalborg representa para Aalto el ideal de este tipo de programas. Después de la experiencia del Pabellón de París y del posterior Museo de Tallinn, Aalto proyecta varios museos que no se construyen y que acaban estando presentes en Aalborg. El tema del espacio nuclear y del recorrido a su alrededor vuelve a aparecer, pero con una variable más. Aalto pretende que en los museos sea el visitante quien pueda escoger el trayecto con el cual visitar las exposiciones. Para ello desarrolla un dentado vestíbulo, de manera que los diferentes retranqueos supongan diferentes accesos a las respectivas salas.

Precisamente será este ámbito, el vestíbulo, al cual se dediquen la mayoría de los esfuerzos, como muestran los diferentes croquis, donde ya desde el principio se insinúa su presencia. Los vestíbulos de Viipuri, y los más alambicados y en diente de sierra del segundo premio de París y de Tallinn reaparecen como áreas imprescindibles para la espacialidad interior del museo.

Por último, el análisis del proceso proyectual de Aalborg ha resultado interesante por otro motivo. El museo evoluciona desde un conjunto con patio central descubierto como gozne espacial, hacia una planta compacta donde un centro y varias galerías direccionales buscan su lugar sin renunciar a un volumen compacto pero escalonado.



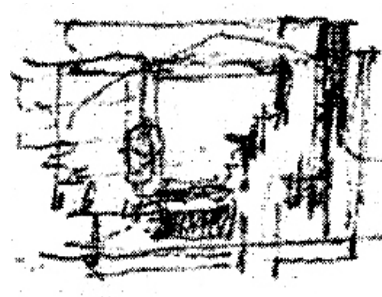
I (1957)



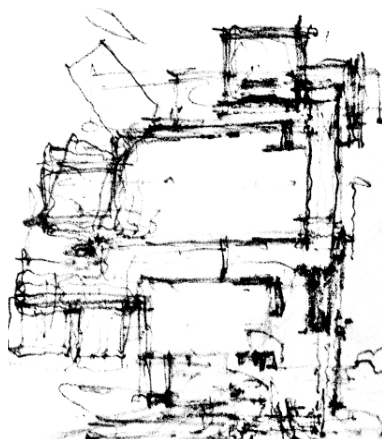
II



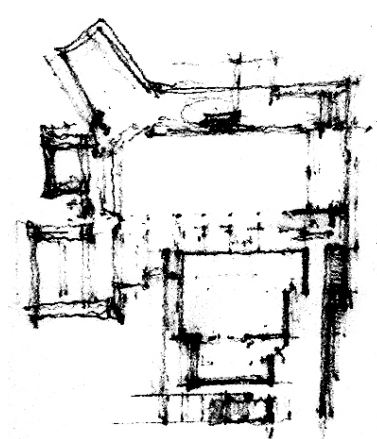
VI



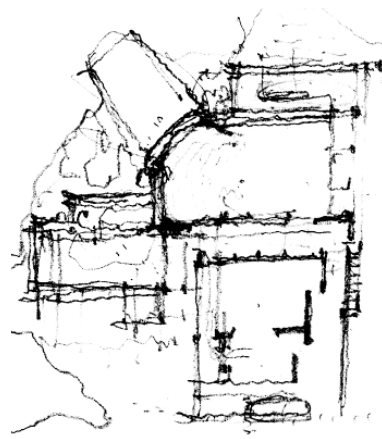
VII



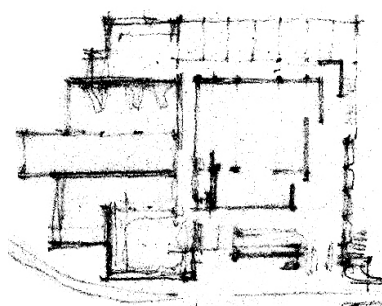
III



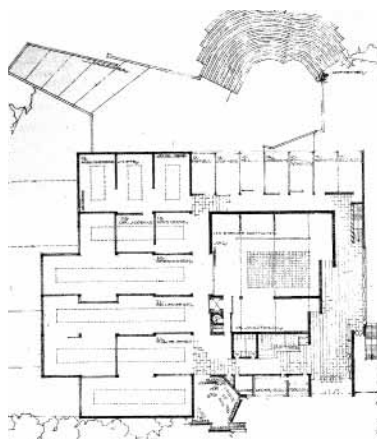
IV



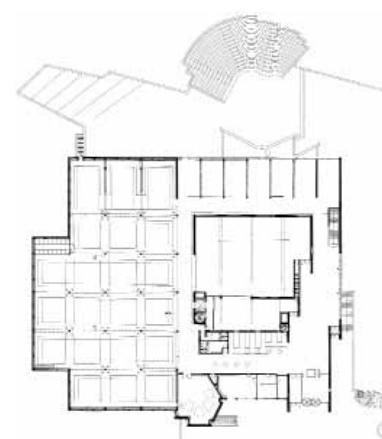
V



VIII



IX (1958, el concurso)



X (1972)





CAPÍTULO V

**EL TEATRO DE LA ÓPERA DE ESSEN**  
**(Alemania, 1959-88)**

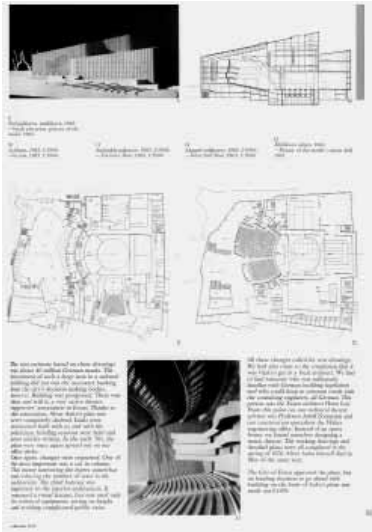
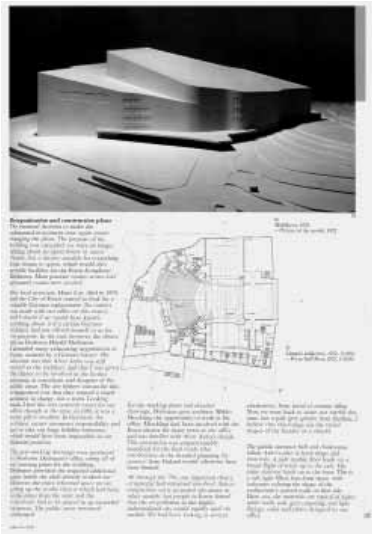
Se muestran aquí sólo algunos esbozos del Teatro de la Ópera de Essen, de entre la gran cantidad de material que se ha desarrollado para el concurso. Su compleja forma, en relación con la estructura urbana, se presenta de manera general y esquemática. La Ópera de Essen se situará en un gran parque. La circulación rodada y la peatonal están completamente separadas. El acceso principal está planteado de manera que gran parte de los vehículos de los espectadores podrán cobijarse bajo una gran marquesina. En cuanto a los detalles, los siguientes merecen ser mencionados: los asientos del auditorio principal se organizan a través de la forma de un teatro griego asimétrico, cuya parte trasera está dominada por varios palcos curvilíneos. La intención del arquitecto respecto a la asimetría del auditorio es que cuando haya poco público el espacio no parezca vacío. También por este motivo se ha colocado una fila de balcones extra.

Los dos elementos principales del auditorio, el techo de la sala y los palcos, responden a dos gamas cromáticas diferentes. El primero se ha pensado con un oscuro azul índigo, perfecto para esconder las instalaciones y los elementos de control acústico. Los palcos están pensados con placas de mármol de color blanco con diferentes grabados.

**Alvar Aalto**

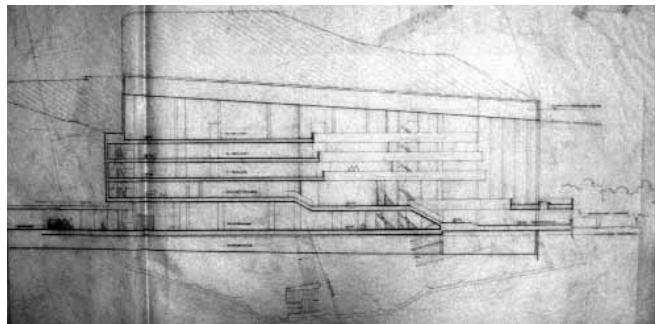
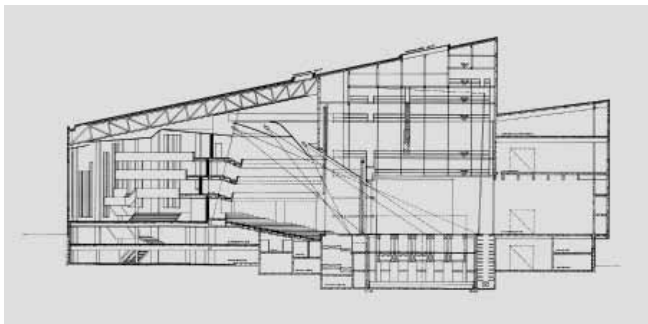
*Alvar Aalto Volume I, 1963*



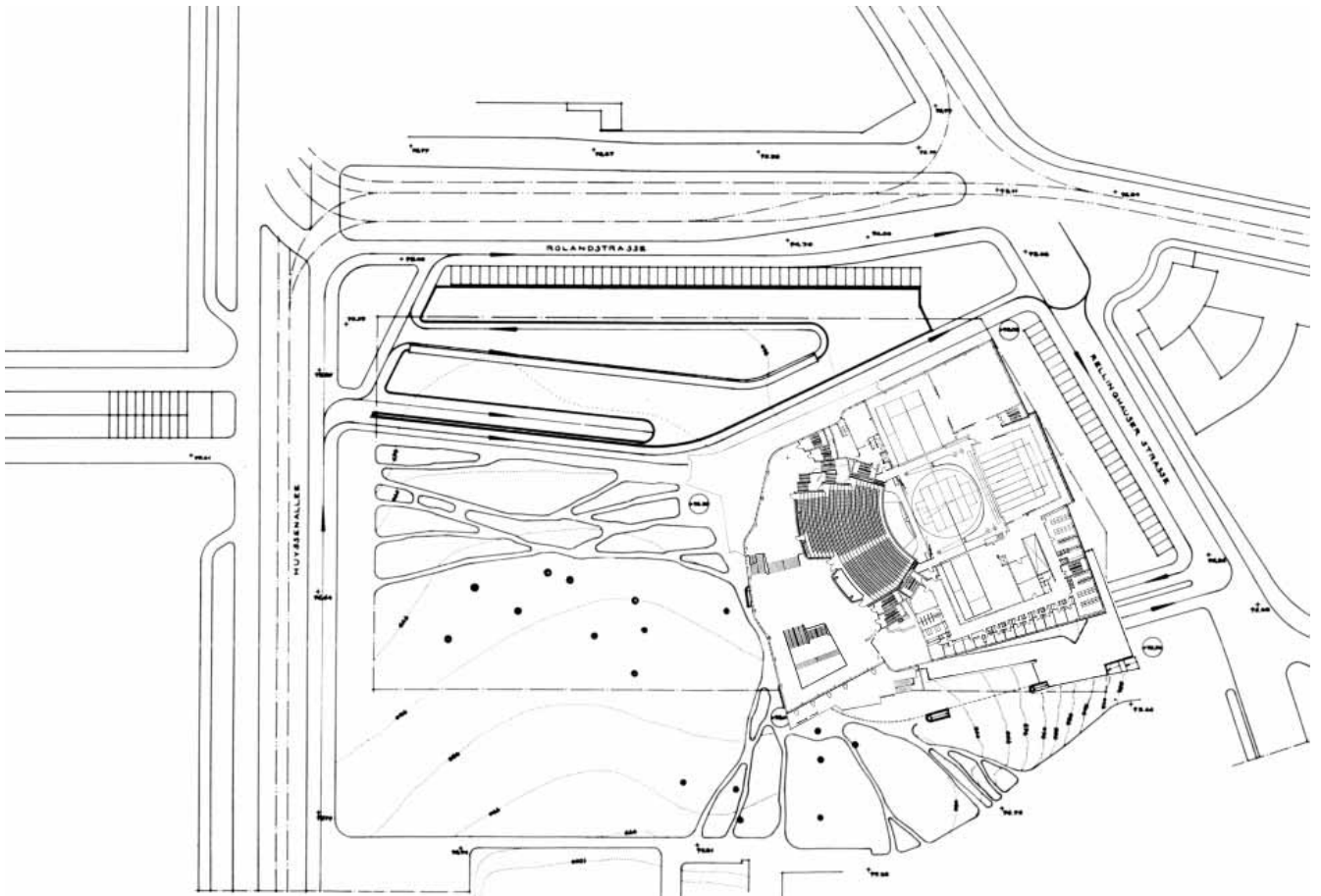




Planta baja, acceso. Versión de 1963 (montaje del autor)



Sección transversal y longitudinal por el vestíbulo



Planta primera, *foyers*. Versión de 1963 (montaje del autor)



Vistas interiores de la maqueta del vestíbulo y el auditorio

[A Aalto] lo protegía el sabio empleo de los materiales, el control de las sensaciones, el dominio de los espacios y de la luz, el conocimiento de las necesidades y del uso. Si la arquitectura moderna se proponía acabar, o al menos olvidar, las normas establecidas por la arquitectura clásica, convertidas en tópicos por la academia, ningún arquitecto más auténticamente moderno que Aalto: puede que el único.

“Rey muerto sin rey puesto”, 1976  
Rafael Moneo

El anuncio del concurso para la Ópera de Essen se solapa con el de Aalborg. Con el nuevo despacho de Munkkiniemi plenamente consolidado –se inaugura en 1956–, Aalto aborda diversos concursos internacionales de cierto tamaño sin perder el control férreo que acostumbra a ejercer sobre los encargos. En 1959 se comienzan proyectos importantes como la Sede de la sociedad Enso-Gutzeit (Helsinki, 1959-62) o el Plan para el Centro de Helsinki (1959-76). Al mismo tiempo se desarrolla el centro urbano de Seinäjoki –el concurso se realiza justo un año antes, en 1958– y se acaban de ejecutar algunos de los edificios principales de las universidades de Jyväskylä y Otaniemi.

Pese al gran número de encargos en su patria, Aalto no renuncia a construir en el extranjero. Alemania, con la que Finlandia comparte parte de su historia política y cultural, se convierte durante los años cincuenta en sede de diversos concursos y proyectos, aunque la relación con el país sajón es bastante anterior. El primer viaje de Aalto a Alemania se produce en 1929, con motivo de la reunión de los CIAM en Frankfurt. Catorce años después, en 1943, participa en un viaje de estudios de un grupo de arquitectos fineses para considerar los problemas de la reconstrucción en la Alemania nazi. A finales de esa misma década, y tras volver a establecerse en Helsinki, su fama se extiende y es invitado a participar en la exposición “Hansaviertel Interbau” de Berlín (1954-57). Esta participación le abre las puertas de diversos proyectos alemanes –normalmente restringidos a arquitectos autóctonos–, como el Centro Cultural en Wolfsburg (1958-62) o la Torre de Viviendas en Bremen (1958-62).

El proyecto de Essen, por tanto, no es el primero ni el último que construye en Alemania, pero sí el más importante. Aunque en el pasado ha tenido la oportunidad de plantear y construir otros edificios destinados a la representación, como el Club Obrero (1924-25) o la Casa de la Cultura de Helsinki (1952-58), la Ópera de Essen, por su papel urbano y por su tamaño, es el más relevante. Además, es el primer teatro de la ópera que proyecta y el único que tiene un foso de orquesta y una amplia zona de bastidores.

Pese a las condiciones especiales del encargo, y la envergadura y complejidad del programa, la manera de afrontar el proyecto y las herramientas con las que lo resuelve no difieren de las analizadas hasta el momento. Aspectos importantes en un edificio de estas características, como los acústicos o los estructurales, pasan a un segundo plano y emergen temas como la disposición del público alrededor de la orquesta y el escenario, o el itinerario hacia sus asientos.

En la ópera surgirán algunos de los temas tratados en la Biblioteca de Viipuri. Ambos proyectos comparten el marco de un parque urbano como ámbito donde desarrollar una propuesta que también organizará los alrededores inmediatos del edificio. La manipulación del parque y la creación de nuevos caminos peatonales, el vestíbulo como ámbito esencial, o la idea misma de recorrido arquitectónico guiarán la evolución del proyecto, al igual que en Viipuri. En definitiva, se cierra un ciclo que comienza con las primeras obras de Aalto y que se mantiene, en su esencia, hasta sus proyectos más tardíos.

## ALVAR AALTO Y LOS ESPACIOS PARA LA REPRESENTACIÓN

Los espacios escenográficos, ya sean teatros, óperas o auditorios, se pueden encontrar a lo largo de toda la carrera de Aalto.<sup>1</sup> Su primer encargo para realizar un edificio completo, el Edificio del Cuerpo de Defensa en Alajärvi (1919), ya debe prever la construcción de un escenario. La última obra que verá construida de forma completa es el Teatro y Edificio de la Radio *Lappia* en Rovaniemi (1969-76). Entre ambos, trabaja en una trentena de proyectos similares entre concursos infructuosos, como el Teatro de Kuopio (1951-52) o de Wolfsburg (1966), y proyectos construidos, como la Casa de la Cultura de Helsinki (1952-58), el Teatro de Seinäjoki (1961-69) o el *Finlandiatalo* (1962-75).<sup>2</sup>

Los primeros teatros que Aalto proyecta, en los años veinte, suelen formar parte de conjuntos mayores que engloban otras actividades. Este sería el caso del Club Obrero en Jyväskylä (1924-25) o del Teatro Finés en la Cooperativa Agraria de Turku (1927-28), ambos analizados en el primer capítulo. En los dos casos los espacios escenográficos remiten a la tradición del “teatro a la italiana”, con un patio de butacas más profundo que ancho, acorde con los gustos de la sociedad de la época.<sup>3</sup>

Sin embargo, estas referencias a la tradición italiana, que se perpetúa desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX, se alteran en el Teatro Alppiharju (Helsinki, 1935), un pequeño conjunto al aire libre del que casi no se tiene constancia gráfica. En la zona que hoy ocupa el parque Lenin, Aalto proyecta un pequeño escenario con prosenio, parcialmente rodeado por pantallas curvilíneas. Frente a él incorpora doce filas de gradas en forma de cuña irregular que se acomodan a la topografía (03). La disposición general resulta novedosa, pues incorpora al teatro griego como referente tipológico: el graderío se desarrolla de forma concéntrica y radial, de manera que todos los espectadores tienen condiciones visuales y acústicas homogéneas y próximas al escenario.

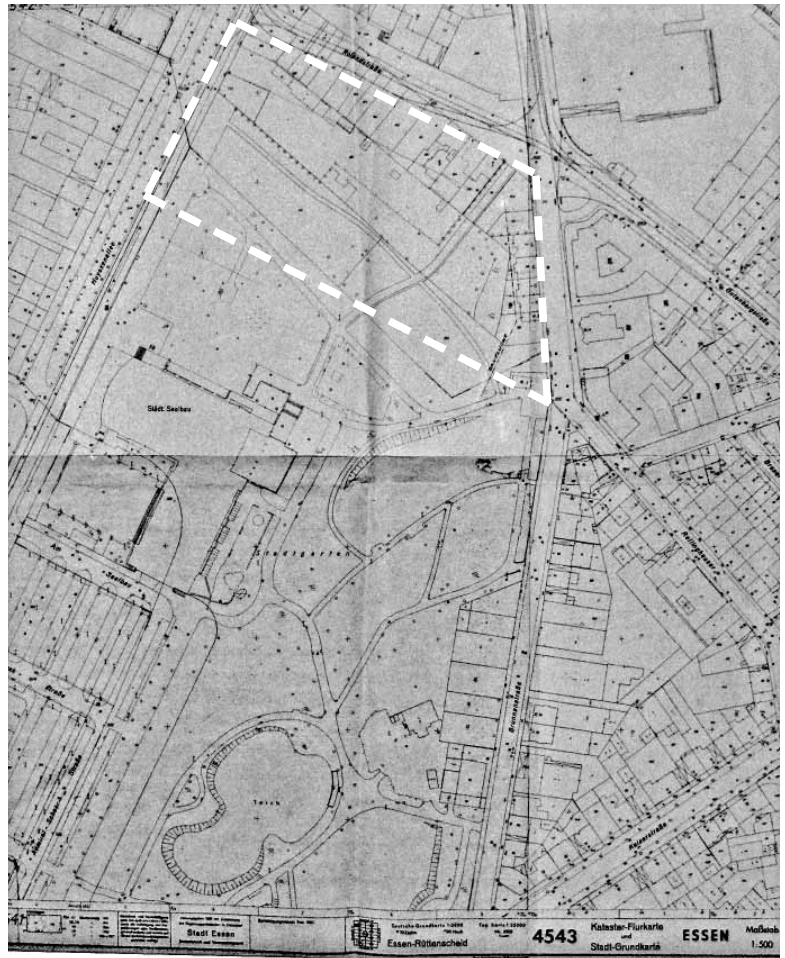
A partir de este momento, las referencias al teatro griego se convierten en una invariante en el trabajo de Aalto.<sup>4</sup> En adelante, este arquetipo aparece en diversas situaciones, tanto en el interior como en el exterior de sus edificios. El teatro a modo de espacio abierto al paisaje se encuentra en el Politécnico de Otaniemi como negativo de su edificio central –aula magna–, o en su estudio de Munkkiniemi como espacio exterior central que aúna las ideas de patio y teatro. Incluso podemos considerar las escaleras-gradas de los exteriores de París y Säynätsalo como esa consolidación de la

1 A esta lista se podrían añadir algunas salas de cine, como la Suomen Biografi de Turku (1928). Aalto incluso será uno de los fundadores del primer cine-club finés, rápidamente clausurado por la policía de seguridad tras proyectar las obras de los directores revolucionarios soviéticos. Movido por los intereses funcionalistas de la época, Aalto ve en el cine una nueva tipología en consonancia con los “tiempos modernos” y se interesa por todos aquellos aspectos técnicos –visuales y acústicos– relacionados. Pero pronto abandonará dicho posicionamiento y comenzará a interesarse por el teatro tradicional y por su sentido de congregación de una comunidad, al margen de cuestiones tecnológicas.

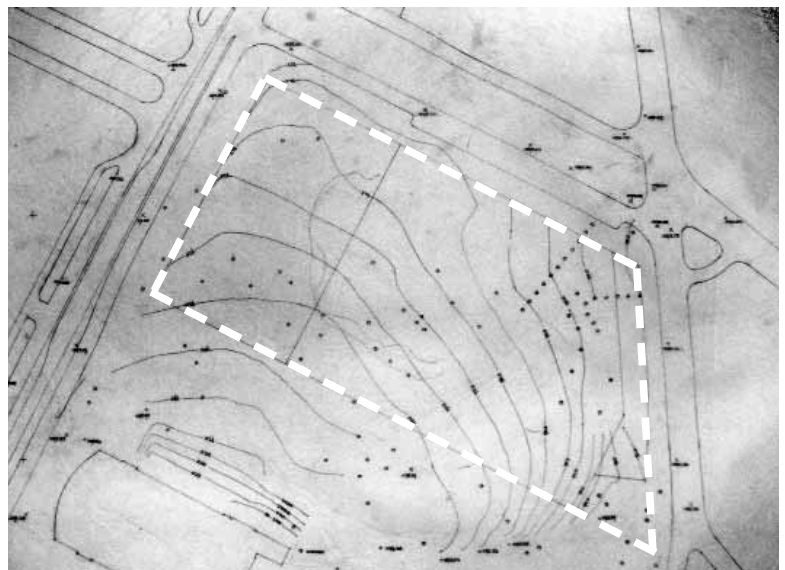
2 Paradójicamente, la hermana pequeña de Elissa Aalto, Sisko Härmälä, ha explicado que rara vez Aalto acude al teatro o a la ópera durante los años que mantienen relación, esto es, a partir de los cincuenta. A: LAHTI, Luona. *Alvar Aalto ex intimo: Alvar Aalto through the eyes of family, friends & colleagues*. Helsinki: Building Information, cop. 2001.

3 Cabe puntualizar que en Turku el trabajo en sección del graderío, con un elaborado sistema de accesos, anuncia algunas de las estrategias que se afianzarán en los proyectos de los cincuenta y en la Ópera de Essen.

4 Esta recuperación de ciertos arquetipos del pasado clásico mediterráneo no sólo se explican a través del clasicismo nórdico en el que Aalto se forma, o a través de sus viajes a Atenas en 1933 y a Delfos en 1953, entre otros. Como ha indicado el profesor Kari Jormakka en su ensayo “Constructions of Aalto”, la arquitectura neoclásica nazi, que comienza su auge en los treinta, tiene un gran predicamento por todo el norte de Europa y persigue la fusión del clasicismo monumental mediterráneo y la arquitectura ancestral nórdica. A: JORMAKKA, Kari [et. al.]. *The use and abuse of paper. Essays on Alvar Aalto*. Tampere: A Datutop Book, 1999, pp. 11-32.



01



02

01 Plano de situación (AAA 38F4/9769).

02 El solar (AAA 38E1/9624).

03 Teatro Alppiharju, Helsinki, perspectiva y planta general, 1935 (AAA 45/107).



arquitectura en la naturaleza o viceversa, tan cara a la idea del teatro griego. Pero donde aparece con más intensidad es en la configuración de las salas interiores de obras como la Casa de la Cultura de Helsinki o la Ópera de Essen, en las que resulta consustancial a la manera de abordar el encargo.

Desde este punto de vista, el teatro griego parece atraer la atención de Aalto no por sus valores expresivos o artísticos, sino por su capacidad de configurar un lugar basado en el abrazo y resguardo de la naturaleza que lo respalda y le da forma. En Essen, la configuración interior tratará de “emular” las condiciones naturales de los ejemplos griegos, a pesar de su carácter cerrado y concluso. Aunque la construcción de la ópera pasa por la evolución hacia el teatro romano y su cerramiento de la escena, Aalto se preocupará más por el sentido cóncavo e íntimo de los espacios interiores, que por su expresión externa a través de una forma coherente y homogénea. La forma errática y discontinua de la envolvente del proyecto así lo pondrá de manifiesto.

## EL LUGAR

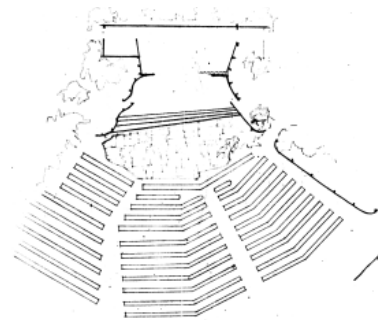
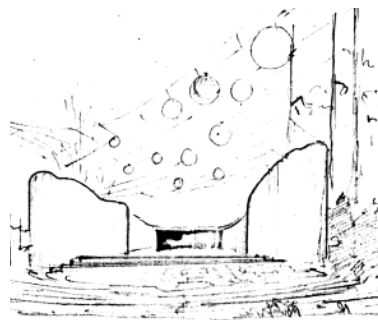
Essen, una de las ciudades alemanas con más historia, se encuentra en el estado de Renania del Norte-Westfalia, al oeste del país. Enclavada en la cuenca del río Ruhr, ha sido tradicionalmente una ciudad que ha explotado el carbón y el acero, llegándose a convertir en la ciudad minera más importante de Europa y una de las áreas industriales más florecientes del mundo. Durante la Segunda Guerra Mundial es uno de los núcleos urbanos que sufre más bombardeos.<sup>5</sup> Después de la contienda, el 70% de la ciudad queda destruida. Además, disminuye la demanda de materias primas, que deja sin sentido la actividad tradicional de la ciudad y obliga a las autoridades a replantearse nuevas vías de desarrollo.

Con esta complicada situación a principios de los cincuenta, Essen comienza una reconstrucción basada en el esponjamiento de la trama urbana a partir de grandes espacios libres y parques, estrategia común a otras poblaciones alemanas de la época. Por otro lado, orienta sus actividades principales hacia la cultura y el sector de servicios, lo que provoca la construcción de importantes museos y edificios culturales. Rápidamente la ciudad vuelve a crecer y dobla su población en pocos años. Las ayudas del Plan Marshall también ayudarán al resurgir de la ciudad.

El concurso para la ópera se engloba en la política cultural de la época y supone una oportunidad para invitar a arquitectos extranjeros. El solar escogido por las autoridades se emplaza en un importante jardín urbano a unos cientos de metros del centro histórico, cerca de la estación central, en la confluencia de las transitadas calles Huysenalle, Rolandstrasse y Rellinghauser Strasse. Se trata del parque Stadtgarten (01), en la zona sur de la ciudad. Diseñado por Christian Schaumburg a finales del siglo XIX, es uno de los espacios verdes públicos más antiguos de la ciudad.

El solar, aproximadamente rectangular (mide 200x70 metros), ocupa la esquina norte del parque, aunque el área edificable queda restringida al lateral este. Hacia ese lateral decae la topografía hasta alcanzar un desnivel de tres metros respecto la parte central del parque (02). Respecto a los frentes urbanos que rodean el solar, se trata de edificaciones continuas que en su mayoría no sobrepasan las cinco plantas, en consonancia con las alturas medias del resto de la ciudad.

Otros dos aspectos acaban de caracterizar el lugar. Por un lado, la presencia de una



03

<sup>5</sup> El 5 de marzo de 1943 las RAF (Fuerzas Aéreas Británicas) bombardea la ciudad de Essen. El 6 de abril de 1945 las tropas aliadas entran en Essen y poco después acaba la contienda. Toda la región del Ruhr queda bajo supervisión británica hasta 1949.

**04** Publicación de las propuestas premiadas en el catálogo *Ideen Wettbewerbde für den neubau eines opernhauses in Essen*, 1959.

[illegible][illegible]

abundante vegetación, que acostumbra a favorecer a Aalto. Por otro, la presencia de la filarmónica de Essen.<sup>6</sup> Inaugurada por Richard Strauss en 1904, es destruida durante la Segunda Guerra Mundial y reconstruida durante los cincuenta.<sup>7</sup> Las bases del concurso obligan a una disposición diagonal de la nueva ópera respecto la filarmónica, para procurar alejarlas lo máximo posible y que no compitan volumétricamente.

Aunque la ópera se construye casi treinta años después del concurso, el lugar sufre muy pocas variaciones. El parque mantiene sus rasgos esenciales y los frentes urbanos que rodean el edificio se mantienen prácticamente inalterados.

Estas condiciones de partida son importantes para comprender la propuesta final. Estamos en un enclave urbano pero muy ligado al Stadtpark. Con unos frentes edificatorios consolidados, se trata de resolver no sólo el carácter urbano del edificio, sino también la relación con el parque y el papel de los accesos rodados y peatonales –primordiales en una edificación pública de gran concurrencia.

## EVOLUCIÓN DEL PROYECTO

A finales de 1958 invitan a Aalto a participar en el concurso de ideas para la construcción del Auditorio para el Teatro de la Ópera de Essen. Junto a él, son invitados otros siete arquitectos –alemanes, suizos y suecos– especialistas en teatros. La convocatoria se extiende a los arquitectos afincados en Essen. Casi un año después el jurado recibe 33 propuestas.

El programa principal consiste en un auditorio para 1000 personas y otro suplementario para 250. Además, el edificio debe albergar dos salas de ensayo, para ballets y orquesta, así como dependencias administrativas con acceso independiente, sala de actos, restaurante y aparcamientos –156 plazas en superficie y 215 subterráneas. Por último, se pide que el escenario (caja escénica) cuente con espacios de apoyo –bastidores–, tanto laterales como traseros, y foso técnico; la orquesta también debe de contar con su propio foso técnico.

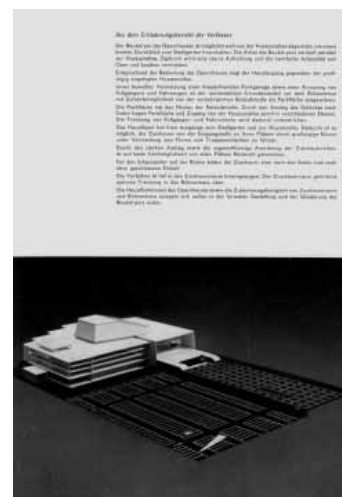
Aunque el edificio se construye para la representación de piezas de ópera, los diferentes espacios y requerimientos técnicos hacen posible que se puedan interpretar otras artes escénicas –en muchos teatros la temporada de ópera es seguida por la de ballet. Essen ya cuenta con diferentes edificios diseñados para la audición de conjuntos orquestales, como la vecina Filarmónica, así que parece razonable establecer los espacios y las instalaciones necesarias para que puedan desarrollarse actividades fuera de la pura recreación musical, como el teatro, los congresos o el ballet.<sup>8</sup> En sintonía con las grandes óperas de la época, se busca la creación de salas multifuncionales que rentabilicen el esfuerzo económico que supone su construcción.

Aalto participa en el concurso con la propuesta *17991*, que resulta ganadora. El jurado no concede ni segundo ni tercer premio, sino siete menciones: Walter Dansard (Heiligenhaus), Otto Apel (Frankfurt/M.), E. Schulze-Fielitz (Essen), G. Weber (Obe-

<sup>6</sup> Cuando se convoca el concurso, la ciudad también cuenta con el Grillo Theater –inaugurado en 1892–, obra del arquitecto alemán Heinrich Seelig.

<sup>7</sup> Durante las últimas dos décadas se ha llevado a cabo un intenso trabajo de renovación y puesta al día de sus instalaciones. El edificio se encuentra en pleno funcionamiento desde 2003.

<sup>8</sup> El foso de orquesta escamoteable mediante un sistema hidráulico o electromecánico y los elementos acústicos desmontables son recursos habituales en la época para combinar el uso musical con el teatral, operístico y de danza. Por otro lado, las salas específicamente concebidas para la música solo existen desde finales del siglo XVIII y tienen su mayor auge en el XIX, con proyectos como la Ópera de Bayreuth (1872-76) de Richard Wagner y Gottfried Semper, o la Ópera de París (1861-75), de Charles Garnier. La acústica casi perfecta de estas salas dejará paso a salas menos intensas acústicamente pero de mayor flexibilidad funcional.



rallmannshausen), E. von Rudloff (Essen), E. Morgenroth / H. Graf Praschma (Essen) y G. Graubner (Hannover).<sup>9</sup>

El jurado valora de manera muy positiva tres aspectos de la propuesta de Aalto, a la que atribuyen “grandes valores artísticos”. El primero es la buena relación con el parque y las calles adyacentes. Las claves para dicha integración son la organización y distribución del tráfico rodado, tanto en superficie como enterrado, y el control del movimiento del público hacia el edificio a través de un elaborado sistema de caminos. En segundo lugar, subrayan los atributos espaciales de los ámbitos dedicados a la recepción y el movimiento del público, como vestíbulos, escaleras y *foyers*. Por último, se menciona el efecto sorpresa que supone el desenlace del recorrido en el gran auditorio asimétrico, signo de identidad de la propuesta, sin embargo, se quejan de la poca medida del escenario y los bastidores.

Una vez fallado el concurso, la obra se dilata en el tiempo y acompaña a Aalto hasta su muerte. Después del fallo, Aalto no vuelve a trabajar en la ópera hasta 1961, cuando el comité planificador le insta a desarrollar un primer anteproyecto. Para su desarrollo el comité le asigna un colaborador alemán, Walther Unruh, experto en construcciones de este tipo. Pese a ello, otros encargos municipales son más urgentes y las autoridades no dan prioridad al desarrollo de la ópera. Así, entre 1961 y 1970 se dibujan hasta cuatro anteproyectos, aunque ninguno de ellos se llega a desarrollar.

En 1970, el asesor pasa a ser Horst Loy, quien se encarga de los aspectos técnicos del proyecto hasta 1976, año en el que muere el maestro finés. Los últimos planos de ejecución y la obra se desarrollan entre 1981 y 1988 bajo la supervisión de Elissa Aalto y el arquitecto alemán Harald Deilmann, especialista en temas constructivos. La ópera se inaugura el 25 de septiembre de 1988 con “Die Meistersinger” de Richard Wagner.

### Los primeros esbozos (1958-59)

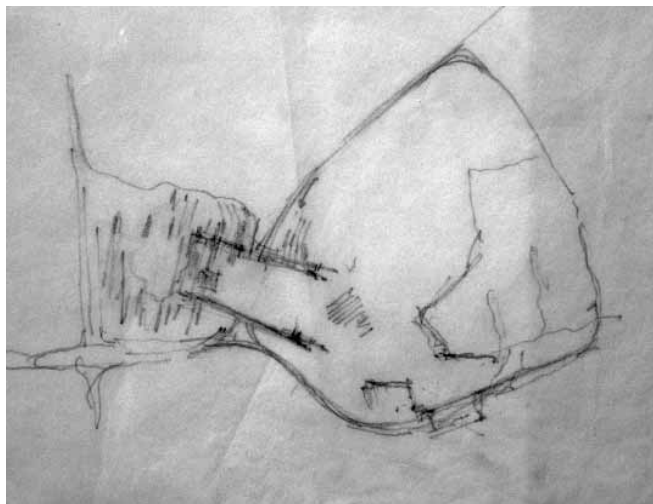
Se han conservado casi una setentena de dibujos –alrededor de la mitad a mano alzada– previos a las láminas del concurso.<sup>10</sup> La intensidad de los croquis y el tratamiento pormenorizado de las diferentes escalas manifiestan la importancia de la obra. En ellos se recogen tanto las estrategias de implantación y resolución del tráfico rodado y peatonal, como los mecanismos más precisos de la sección interior del auditorio o la posición exacta de las diferentes escaleras que enlazan los *foyers*.

Durante esta primera etapa se insiste en las que serán las estrategias básicas que guiarán la ejecución material de la obra. En los primeros tanteos se enfatiza el deseo de construir una ópera unitaria y compacta –como corresponde al tipo– que organice el complejo programa a través de un único y quebrado volumen de cubierta inclinada. Dentro de este enorme volumen tendrán una presencia destacada tres ámbitos: la escena, el auditorio y los *foyers* y vestíbulos. Los tres ámbitos, colocados consecutiva y radialmente, obedecerán al núcleo circular del proyecto y verdadero centro de la composición, la sala-escenario. A partir de él, y en sucesivas capas,<sup>11</sup> los espacios se suceden del interior al exterior siempre según geometrías similares que animarán la circulación

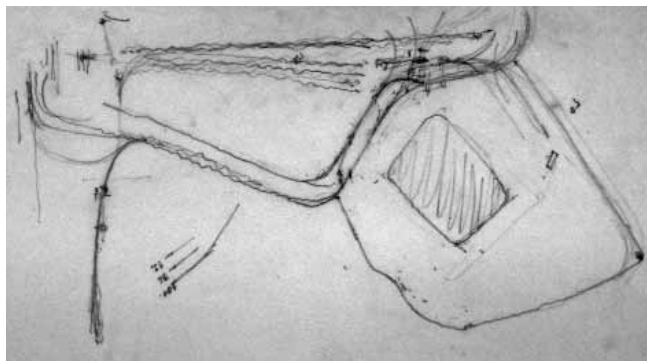
<sup>9</sup> En el catálogo *Ideen-Wettbewerb* de 1959 se recoge un resumen de todas las propuestas y parte de las actas del jurado.

<sup>10</sup> Los documentos de este proyecto, al igual que los del Museo de Aalborg, se encuentran en el Archivo de Aalto en Jyväskylä, donde se les ha asignado el número “38” para su identificación, aunque no se ha realizado aún –julio de 2009– su clasificación. Por este motivo, algunos dibujos son renombrados por el autor para facilitar su seguimiento, aunque de manera oficial la fundación aún no les haya asignado una identificación concreta.

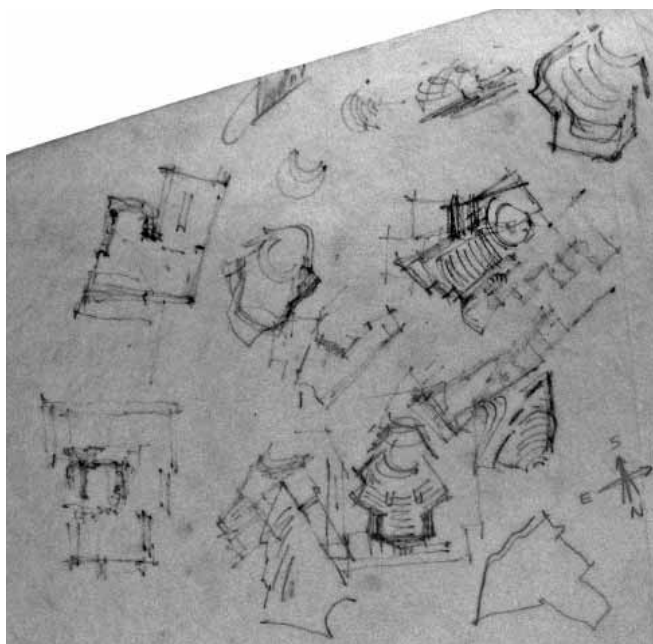
<sup>11</sup> Este mecanismo también está presente en la estructura formal de Aalborg, y conduce de nuevo a la fascinación que apunta Venturi por la serie escalonada de “objetos dentro de objetos” en la obra aaltiana.



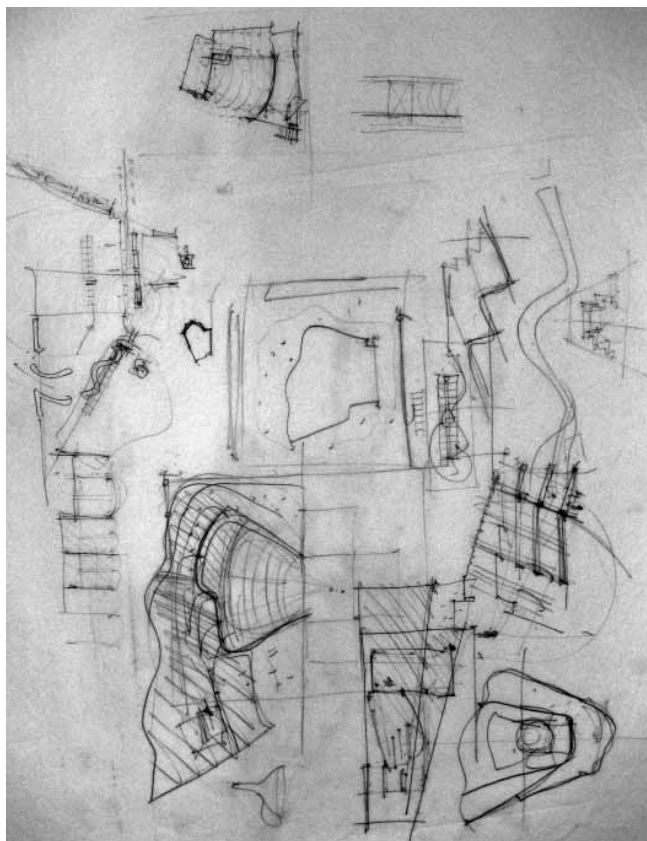
05



06



07



08

**05** Esbozo a partir del cual consideramos que arranca el proyecto (AAA 38/1).

**06** Primer tanteo de la ópera junto con el acceso cubierto de coches (AAA 38/2).

**07** Tanteos sobre la forma del auditorio (AAA 38F4/9725).

**08** Relación núcleo/envolvente (AAA 38F4/9750).

**09** Teatro al aire libre "Avesta Hall", croquis, 1944 (AAA 43/445).

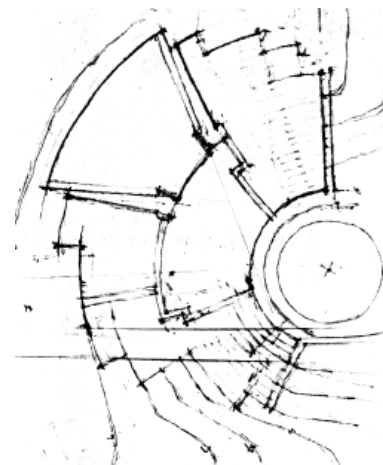
interior junto a una cascada de escaleras. Finalmente, otro aspecto será clave para la percepción exterior del edificio: la ausencia de cualquier elemento intermedio entre él y el suelo. El volumen emerge rotundo desde la más estricta relación con las cotas del parque, a las que se acomodará sin ningún elemento de mediación.<sup>12</sup>

En los primeros dibujos, Aalto se aproxima al problema desde la planta. Los dibujos AAA 38/1 y 38/2 (05, 06) muestran una masa de trazado irregular a la que se accede por un extremo a través de un espacio que punciona uno de sus lados. Si revisamos el plano de emplazamiento, apreciaremos cómo el ángulo de las calles Rolandstrasse y Rellinghauser se puede reconocer en el perfil de la planta que se esboza. El dibujo AAA 38/2 (06) encajaría con facilidad en esa esquina, lo que indica cual será la colocación exacta de la ópera en el solar. Incluso se intuye donde se ubicará el aparcamiento en superficie que pide el programa. La figura triangular de perfil curvilíneo que se adosa al volumen de la ópera insinúa la ubicación de la gran marquesina de hormigón que guarecerá el aparcamiento en superficie y el acceso al subterráneo.

Una vez sugerida la envolvente exterior que contendrá todo el programa, se tantea la forma del auditorio, una de las partes principales del edificio. Las geometrías radiales y concéntricas, herederas del tipo griego, capitalizan las dudas y los tanteos (07, 08). La experiencia en el parque Lenin, en el teatro al aire libre “Avesta Hall” (09) del Instituto Johnson (Avesta, 1944), o en el aula magna de la Universidad de Otaniemi (1953) reaparecen aquí en el subconsciente de Aalto. Incluso otros proyectos no vinculados con la dramaturgia, como su despacho en Munkkiniemi, con el patio-auditorio, son convocados en los dibujos.<sup>13</sup>

Lo que preocupa al arquitecto es la relación entre el núcleo del proyecto –el auditorio– y la envolvente exterior. Un croquis en el centro de AAA 38F4/9750 (08) parece referirse a una disposición corbuseriana de planta libre, donde una forma de perfil “orgánico” se enmarca en una envolvente rectangular y una retícula de pilares. En la misma lámina otro croquis muestra una alternativa. El perfil irregular y sinuoso del auditorio contagia la envolvente exterior hacia el parque. Este será el camino que se escogerá. Por otro lado, en esta última lámina también se encuentra una de las pocas secciones del proceso. La figura en planta que se ensaya adopta un plano inclinado como cubierta, con lo que el grado de complejidad del proyecto sólo se mantiene en planta.<sup>14</sup>

En los siguientes dibujos se integran los sondeos sobre núcleo y envolvente, y se ofrece una propuesta más precisa de la planta y la volumetría. Un ángulo recto y una línea sinuosa conforman la figura que acoge la planta. Como intuíamos, el volumen se apoya en la calle Rellinghauser, hacia la cual se adopta una traza quebrada. Como veremos en la solución final, esta cara asumirá el carácter urbano de la ópera, tanto por su trazado como por la escala de sus huecos. Otro plano perpendicular y continuo recoge la dirección de una de las caras de la marquesina bajo la cual se encuentra parte del

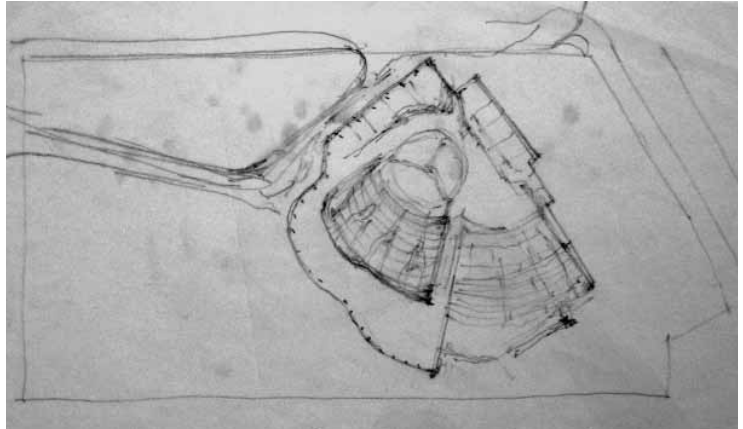


09

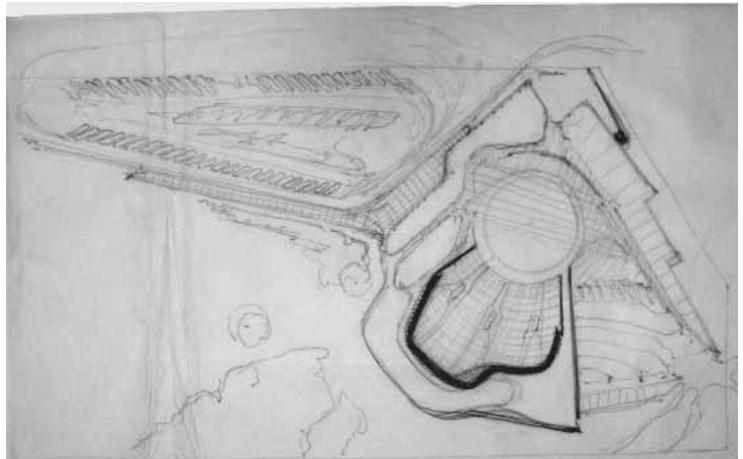
<sup>12</sup> En la propuesta final, este aspecto se ve matizado por un pequeño conjunto de plataformas que sirven de acuerdo entre la banda suroeste del edificio y la topografía.

<sup>13</sup> La disposición radial, o en abanico, forma parte del repertorio formal de Aalto, como se ha comentado profusamente en numerosos estudios. Al margen de programas vinculados a la escenografía, este *a priori* formal aparece en bibliotecas, viviendas, etc. De hecho, unos años antes de que Aalto recurriese a la forma radial en el teatro del parque Lenin, ya la había utilizado en diversos concursos. Valgan como ejemplos las iglesias de Vallila (Helsinki, 1929) y Tempelaukio (Helsinki, 1933) o el Hospital de Zagreb (1931). En esos momentos, las referencias a una arquitectura funcionalista parecían ser el pretexto para las formas radiales, que favorecen la focalización visual y la acústica.

<sup>14</sup> El perfil sinuoso de la planta junto al estricto plano inclinado de la cubierta tienen un precedente claro en el pabellón de la feria de Lapua (1938), analizado en el capítulo del Pabellón de París. Aunque en Essen los compromisos con el entorno conllevan un mayor grado de complejidad del volumen –especialmente en planta–, los mecanismos de generación de la forma mantienen un mismo patrón.



10



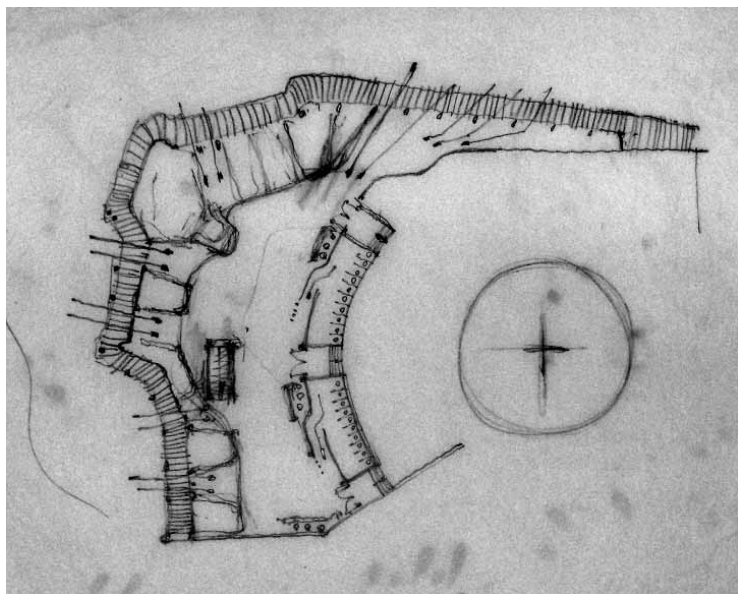
11

**10** Planta general en el solar. Junto al auditorio central y cubierto, el dibujo parece reflejar la creación de otra sala, pero exterior (AAA 38/3).

**11** Planta general con indicación de las zonas de aparcamiento, bajo una gran pérgola (AAA 38/9).

**12** Estudio de las zonas de acceso y del vestíbulo general (AAA 38F4/9709).

**13** Perspectiva aérea de los primeros tanteos. En primer plano un porche parece recorrer toda la base del volumen, indicando una posible zona de acceso junto al parque (AAA 38/4).



12



aparcamiento. Hacia el parque la silueta se suaviza y adopta un trazado más orgánico y cercano a las formas naturales sobre las que se aboca.

Sobre el ángulo recto se apoyan diversas estancias que acogen los servicios, los camerinos y las oficinas. Las trazas sinuosas, en cambio, recogen el auditorio principal y por primera vez el auditorio secundario para 250 personas. La forma en abanico hacia el parque se aprovecha para situar los dos auditorios, uno al lado del otro, según las caras de las fachadas perpendiculares. No obstante, el segundo auditorio no se encuentra dentro del volumen, sino que se proyecta como un pequeño teatro exterior. El volumen general se recorta para acoger el trapecio del auditorio menor, que recuerda, aunque a otra escala, al patio-teatro del despacho de Munkkiniemi –traído a colación por él mismo en los dibujos anteriores. Esta solución, que repetirá poco después para un centro cultural en Siena (1966), muestra la predilección de Aalto por los espacios exteriores colectivos.

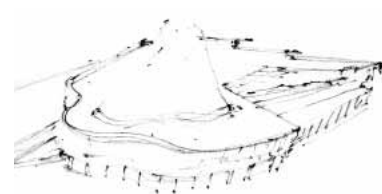
Esta serie de dibujos también muestran las primeras decisiones respecto el tráfico rodado. Diversos esbozos (10, 11) ya prevén los aparcamientos en superficie –bajo una gran marquesina– y anuncian el sentido de los accesos y las salidas de los coches. Aunque no es el objetivo de Aalto dar prioridad a los vehículos, en obras de esta envergadura es inevitable organizar la llegada de vehículos. De hecho, sólo así se puede dar prioridad a los peatones, los auténticos protagonistas.

Por último, Aalto comienza a plantearse uno de los espacios principales de la ópera: el vestíbulo. Si en los ejemplos anteriores, de menor envergadura, el vestíbulo era un ámbito significativo, ahora las zonas de recepción y circulación son casi más importantes que el propio auditorio. El gran número de espectadores que pueden asistir a una sesión obliga a organizar con precisión las entradas exteriores, los vestíbulos, el acceso a los guardarropas y la circulación hacia los *foyers* superiores. Y todo ello comienza por la situación estratégica del vestíbulo. La decisión ya se tomó en el Club Obrero o en el Teatro de Turku, en los que el vestíbulo ocupa parte del espacio inferior del graderío del auditorio.

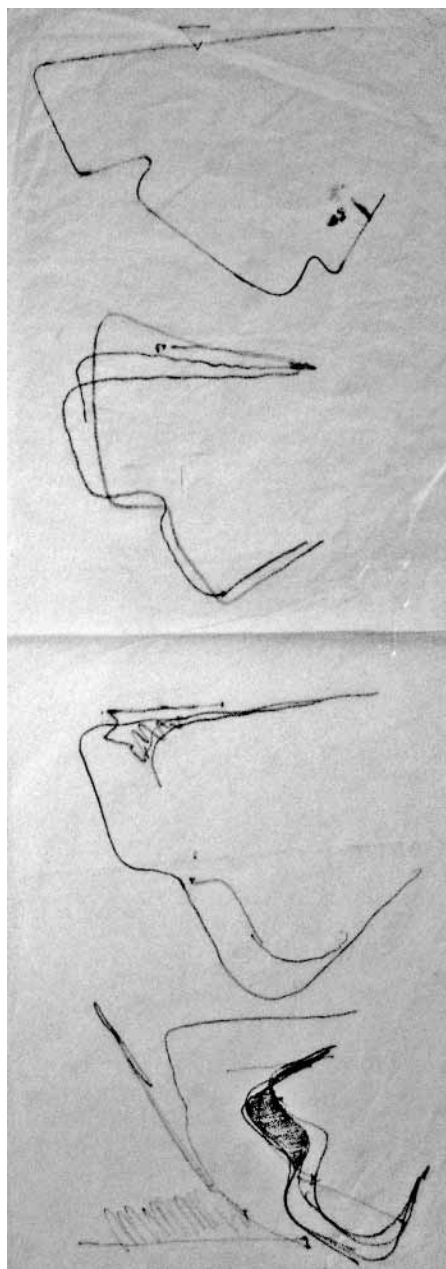
La decisión se contrasta en planta. En AAA 38F4/9709 (12) sólo se dibuja el escenario circular –centro de la composición– y un vestíbulo perimetral entre el auditorio y el parque, como también se observa en la axonometría AAA 38/4 (13). El acceso peatonal se prevé a través de los bordes del parque, al margen de las calles que rodean la ópera y por las que se producirá el acceso rodado. Esta posición parece lógica si se considera la existencia del parque y la predilección de Aalto por los accesos a través de espacios exteriores de carácter natural. Al igual que en Viipuri, la obra trata de potenciar su relación con los ámbitos libres exteriores al margen de situaciones estrictamente urbanas, aunque también atiende a ellas a través de la geometría de la planta o la escala de las fachadas, como ocurrirá más adelante.

En estos momentos, los accesos recorren, de una manera continua, el perímetro de la fachada a través de un porche que aparece a modo de hendidura en el volumen. Después de cruzar el porche, un segundo ámbito media con el interior. Es posible que se trate de los cortavientos, vitales en estas latitudes. Una vez traspasados estos dos ámbitos, el espectador ya está en disposición de dirigirse hacia el guardarropa, dejar el abrigo, y proseguir después su camino hacia las plantas superiores.

La posición general del vestíbulo, perimetral al auditorio o cávea, ya ha sido ensayada en el concurso para el Teatro de Kuopio (1952). En esa ocasión se trataba de proyectar un teatro y una sala de conciertos junto al Ayuntamiento de la ciudad. Aalto organiza los cuerpos construidos en “U”, alrededor del ayuntamiento. El teatro ocupa una esquina de la “U” y se apoya en ella para crear un auditorio radial abierto hacia una

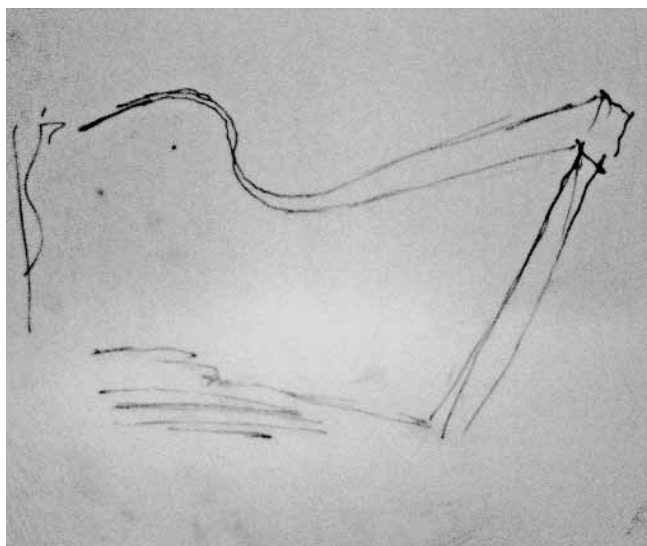


13



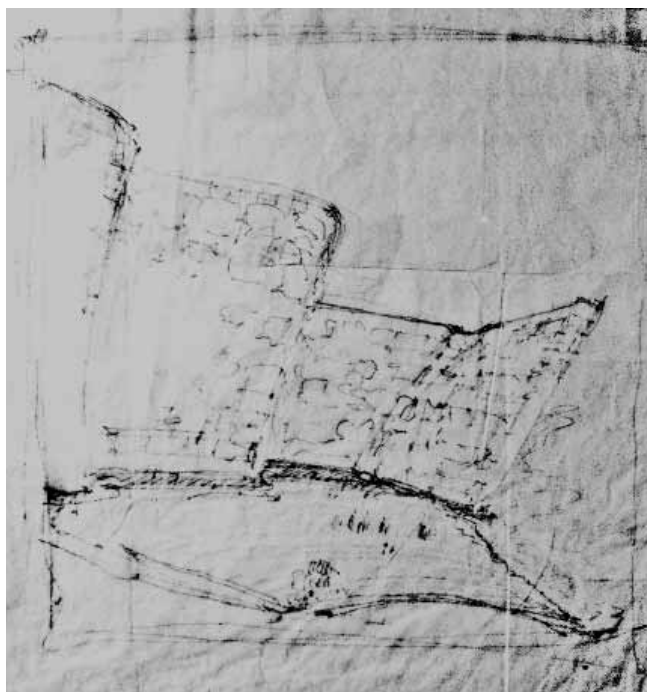
14

**14** Tanteos sobre el contorno del auditorio (AAA 38/10).



15

**15** Esbozo de la pared interior del auditorio (AAA 38F4/9756).



16

**16** Vista del interior del auditorio (AAA 38/12).

**17** Teatro de Kuopio, esbozos, 1951 (AAA 45/131 y 45/132).

**18** Kulttuuritalo, Helsinki, esbozos, 1952 (AAA 46/2079).

plaza central y pública. Como después hará en Essen, el vestíbulo se coloca alrededor del auditorio y hace las veces de umbral hacia la plaza pública (17). En Kuopio el porche de Essen no es tal y adopta la forma de un conjunto de pantallas verticales que respeta la geometría de la cávea para “filtrar” el recorrido hacia el interior.<sup>15</sup>

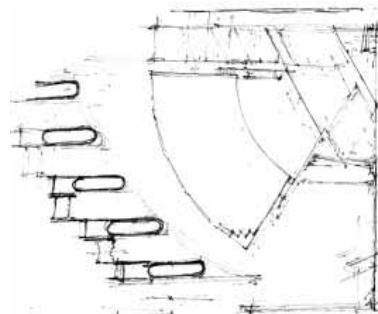
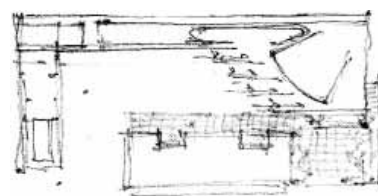
Hasta aquí, se encaja de manera sucinta la configuración general de la ópera, tanto a nivel exterior como interior. Se plantean cuestiones importantes que prácticamente se mantendrán inalteradas, como la situación en el solar, la forma general del edificio, la disposición del programa y los accesos. Sin embargo, la geometría del volumen no parece convencer al maestro finés. Como ya hemos comprobado en los anteriores capítulos, una de las estrategias principales de control del proyecto reside en la definición precisa de los contornos que delimitan los espacios. En adelante, se dedicarán parte de los esfuerzos a definir con mayor precisión –aunque siempre a mano alzada– los contornos de las sucesivas “capas” de la ópera.

La ópera, como los teatros griegos antiguos, debe su forma radial al germen del edificio, la orquesta (*orchestra*) –o literalmente el lugar donde se baila. La forma circular de la orquesta de Essen, el escenario, está presente en casi todos los dibujos. Aún así, Aalto intenta huir de una excesiva dependencia geométrica de ese centro y busca un perfil irregular, más propio de aquellos teatros que encuentran en las faldas de las montañas el motivo de su asimetría. En los siguientes dibujos (14, 15, 16) se centra en ensayar nuevos contornos asimétricos para el auditorio y sus butacas.

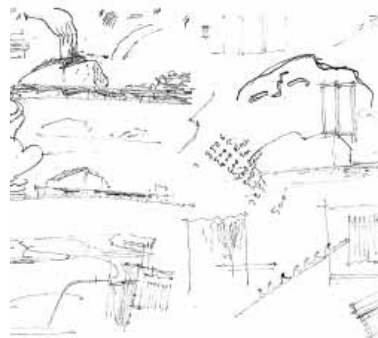
En cierta medida, este proceso de perfilado del espacio ya ha tenido lugar en encargos anteriores con un programa similar. Este es el caso de la Casa de la Cultura de Helsinki (1952-58), conocida como . Acabado casi al mismo tiempo que comienza a trabajar en Essen, este proyecto debe contener un auditorio para 1500 personas, varias salas de reuniones y despachos. Al margen de la presencia de otras estrategias habituales de Aalto, como la división en dos partes del edificio para atender al programa, nos interesa esta obra porque en ella se desarrolla una búsqueda similar del perfil más apropiado para el auditorio.

La primera versión del se realiza sólo en unos meses. En octubre de 1952 ya está listo un anteproyecto que acude a la forma radial y en cuña para solucionar el contorno del auditorio. Aunque ya en esta primera versión se evita una geometría excesivamente rígida, Aalto no parece estar satisfecho con las formas concéntricas y paralelas de esta incipiente versión. Así pues, diversos croquis muestran los sucesivos tanteos para evitar cualquier esquematismo de la forma exterior (18).

El trabajo en planta del contorno del auditorio tiene una consecuencia directa en la percepción del interior de la sala, tal y como muestra el esbozo AAA 38/12 (16). Dicho esbozo exhibe con claridad la configuración del espacio interior, caracterizado por un fondo ondulado “ingrávido” y “animado” que albergará los diferentes palcos del auditorio, y sobre el cual parece no haber techo alguno. Una vez más está aquí presente el efecto ilusionístico de tratar un interior como un verdadero espacio al aire libre; de hecho, son evidentes los paralelismos entre este interior y las perspectivas del teatro al aire libre del parque Lenin, donde los contornos curvilíneos que construyen el escenario persiguen un efecto visual similar. En el mismo grupo podríamos colocar al pabellón finés en Nueva York (1938-39), donde las superficies onduladas que atraviesan toda la planta –tanto del primer como del tercer premio– determinan perceptivamente el interior de la propuesta.

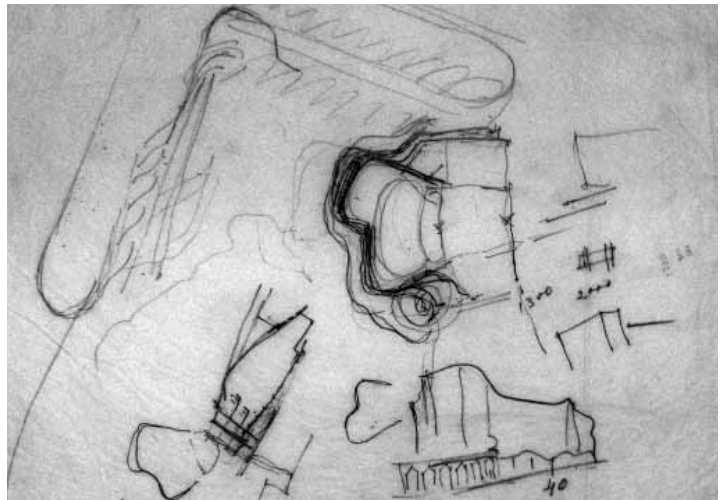


17

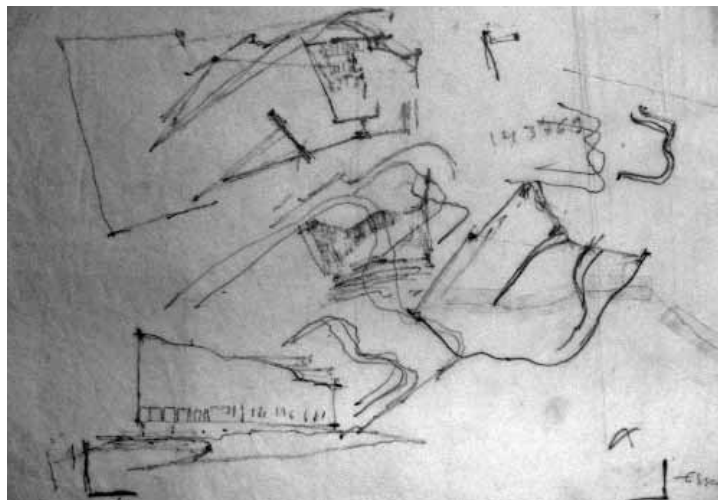


18

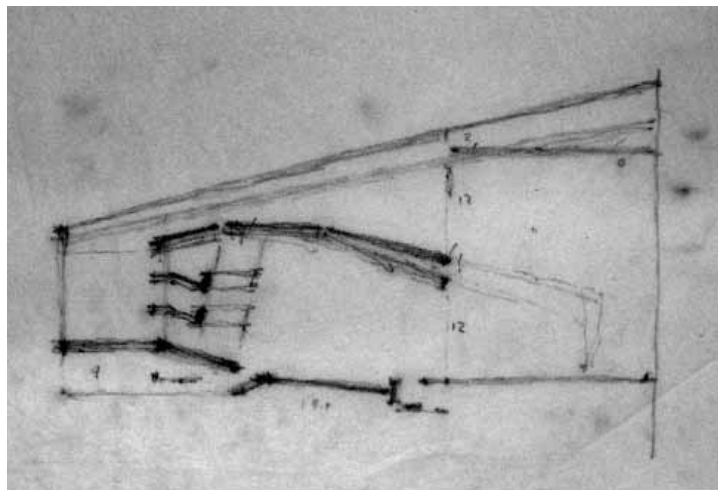
<sup>15</sup> La geometría quebrada y el trazado irregular que adoptan el conjunto de pantallas verticales de Kuopio no es nuevo en la obra de Aalto. En el vestíbulo de Viipuri o en el cuerpo central del pabellón de París ya se ha utilizado este recurso para dirigir y encauzar el recorrido de los visitantes.



19



20



21

19 Croquis de los contornos interiores y exteriores del edificio (AAA 38F4/9713).

20 Tanteos sobre el auditorio -centro de la lámina- y la forma exterior de la ópera (AAA 38F4/9727).

21 Sección transversal general (AAA 38F4/9751).

22 *Finlandiatalo*, Helsinki, planta y sección, 1962-71.

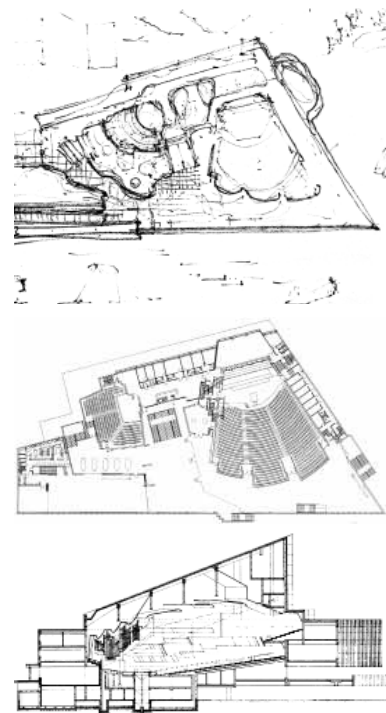
Estos mismos tanteos se producirán pocos años después, cuando Aalto comience a proyectar el que será su encargo más importante en Helsinki, el Palacio de Congresos de Finlandia (22), conocido como *Finlandiatalo* (1962-71). El palacio, formado por un basamento alargado sobre el que emerge el auditorio, forma parte del plan urbanístico que él mismo ha planteado para el centro la ciudad. Los continuos retrasos en el proyecto de Essen le permiten desarrollar algunos temas en el *Finlandiatalo*. Aunque el resultado final de ambos es diverso, es evidente que los planteamientos iniciales y la resolución del auditorio siguen caminos paralelos (19, 20, 21).

Si comenzamos por la sección de los auditorios, en ambos casos un rotundo plano inclinado sesga el volumen exterior de las salas, como ya se sugería en la lámina AAA 38F4/9750 (08). Al mismo tiempo, el techo interior se desvincula de la cubierta, produciéndose un vacío con fines acústicos que también permite albergar la estructura resistente. La independencia de la envolvente exterior y del contorno interior reaparece aquí con la misma intensidad que lo hacía en proyectos más tempranos, como la Biblioteca de Viipuri o el Club Obrero. Con alguna excepción, como el aula magna de Otaniemi –donde la sección actúa como una generatriz igual en el interior que en el exterior–, la arquitectura de Aalto vuelve a desvincularse de la “sinceridad constructiva” propia de la modernidad ortodoxa para entroncar con la arquitectura tradicional y su tratamiento independiente entre interior y exterior.

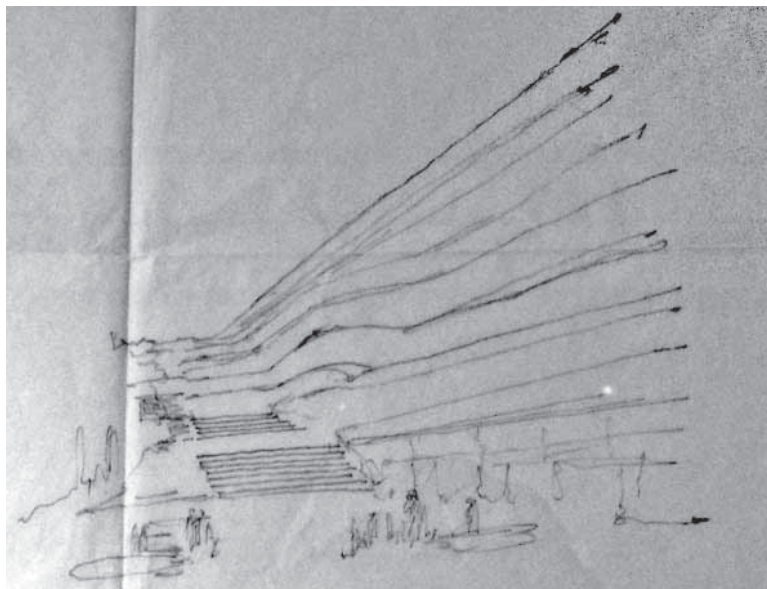
Comparemos ahora las plantas. El elaborado perfil del auditorio de Essen resuena en la envolvente exterior del edificio. Los esbozos exteriores muestran una misma familia de geometrías y un tratamiento del volumen de la ópera muy similar al que se realiza en el interior del auditorio. Aunque el volumen reconoce los frentes urbanos y hacia el parque mediante dos geometrías contrapuestas –ondulada y lineal–, los dibujos muestran una mayor atención al parque, donde el trazo se vuelve más “blando”. El *Finlandiatalo*, en un parque alargado entre la avenida Mannerheim y el lago Töölö, se ordena también según dos caras contrapuestas: continua y recta hacia el lago, quebrada y oblicua hacia el parque. Sin embargo, en ningún caso la geometría del auditorio se traslada a las caras del basamento continuo que lo contiene. Esta rigidez se traslada a la colocación de las escaleras, en especial la que une el vestíbulo con la planta alta, donde se encuentra el *foyer*. Los sinuosos trayectos de Essen se vuelven aquí más directos.

Precisamente al espacio interior –de Essen– se dedican los siguientes dibujos. Aalto, que ya ha explorado la configuración del vestíbulo general del edificio, insiste ahora en los demás espacios de circulación. Como ya podíamos intuir en los dibujos precedentes, las circulaciones se sitúan en el vacío entre el auditorio y la envolvente exterior hacia el parque. En las esquemáticas secciones previas (21), ya se observa de forma clara la división en dos partes de dicho vacío. Una gruesa línea horizontal –un forjado– separa el vestíbulo del resto del vertical vacío hacia el cual se asoman los palcos del auditorio. De modo que el vestíbulo, situado a la cota del parque, hace de basamento de los *foyers*, que se desarrollan verticalmente sobre él.

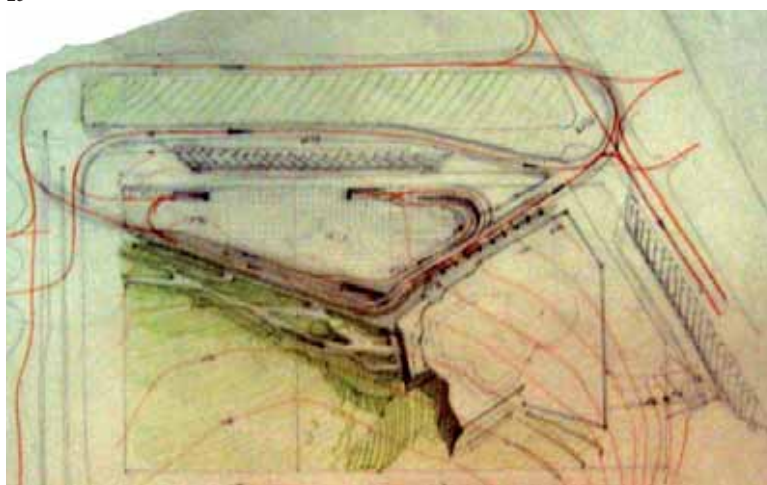
En la lámina AAA 38/16 (26) se dibujan la planta del vestíbulo, la inmediatamente superior y un esbozo interior del conjunto de *foyers*. Sobre el vestíbulo algunas novedades. El porche corrido ha desaparecido y ahora se pone énfasis en las escaleras que conducen a las plantas superiores. Estas escaleras se sitúan en el perímetro, sobre las fachadas que median con el parque. Se aprovechan los tramos rectos de la sinuosa fachada para apoyar en ellos las escaleras, que ya no abandonarán esta posición en ninguna planta. Por otro lado, entre las diversas líneas que simulan el movimiento a través del



22



23



24

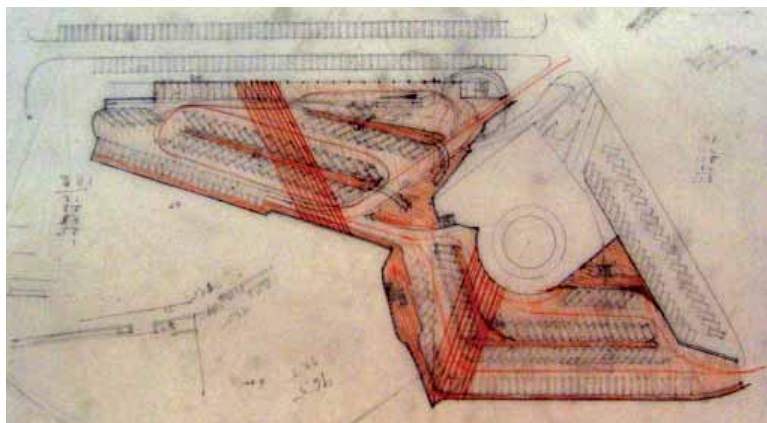
23 Perspectiva interior de los *foyers* (AAA 38/22).

24 Planta general de la ópera y la pérgola de acceso al aparcamiento. En el dibujo también destacan los caminos peatonales y los parterres que guían al público hacia la entrada principal (AAA 38F4/9662).

25 Planta sótano, con las zonas de aparcamiento rodeando el núcleo del edificio -foso de la escena- (AAA 38F4/9722).

26 Esbozos de las zonas vestibulares y *foyers* (Fragmentos de AAA 38/16).

27 Biblioteca de Viipuri, esbozo inicial (AAA 43/458).



25



vestíbulo, dos figuras elípticas ocupan el centro de la planta.<sup>16</sup> Las líneas de movimiento no las cruzan, así que seguramente se trate de dos conjuntos de bancos que ayuden a distribuir y sectorizar el enorme vestíbulo, donde tan importante como organizar los recorridos es prever las zonas de descanso y reposo.

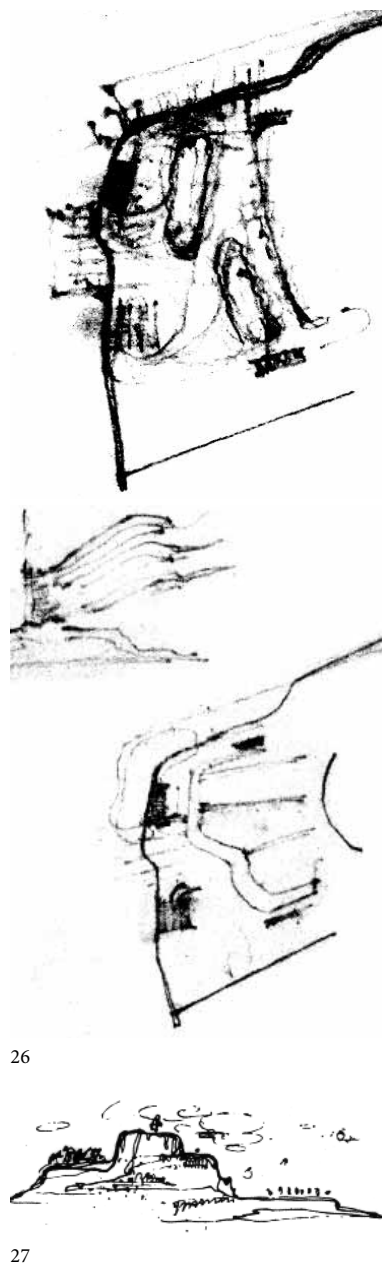
En la planta primera, las escaleras permanecen en el perímetro, como muestra el esbozo de la misma lámina y el AAA 38/22 (23). En esta última lámina se exhibe una secuencia de estratos horizontales unidos por unas naturalistas escaleras que se suceden linealmente y en sentido ascendente, como si se tratase de una senda que bordea la falda de un promontorio. La analogía de las montañas, los soles y el recorrido ascendente que se encontraba en los inicios de Viipuri (27) reaparece de nuevo, subrayándose la importancia de las escaleras como elementos capitales en los itinerarios interiores de la ópera.

Las sinuosas envolventes que marcaron los primeros tanteos del pabellón de París reaparecen en Essen para determinar, exterior e interiormente, los espacios. La sucesión en cascada de las escaleras y las diferentes entradas al auditorio se ven reforzadas por los muros que los bordean y dinamizan. De manera simultánea, estas zonas de circulación y descanso entre actos se expanden conforme se abren hacia el parque y se comprimen a lo largo de la ascensión de las escaleras. Como ocurrirá en el proyecto final, dicha expansión se aprovecha para colocar una gran escalera de doble tramo que une vestíbulo y *foyers*, al tiempo que conecta con una zona de bar y restaurante que se vuelca sobre el parque.

Precisamente al parque se dedican los siguientes tanteos. Continuando con algunos de los dibujos anteriores, como el AAA 38/9 (11), la escala de trabajo vuelve a englobar la totalidad de la parcela y la zona del parque adyacente (24, 25). De nuevo, las exploraciones se centran en la relación de la ópera con el entorno y en su interacción. En estos dibujos se abandona la “mano alzada” y los encajes recurren a dibujos más precisos y certeros fruto de la escuadra y el cartabón.

En primer lugar, el volumen general se desvincula de las calles que lo rodean, se libera de la geometría de la parcela y adquiere cierta autonomía –que no hostilidad– respecto al lugar. Si bien es cierto que la silueta de la planta continúa utilizando un perfil rectilíneo –incluso ortogonal– hacia las calles y la marquesina para coches, y curvilíneo hacia el parque, el paralelismo con Rellinghauser Strasse desaparece, lo que favorece la independencia del volumen. En segundo lugar, el auditorio secundario pasa a formar parte de los espacios cubiertos y cerrados de la ópera, como parece dictar su uso. Esta inclusión también conlleva una redefinición del perfil del edificio. Un ángulo agudo recoge ahora su trazado, que además responde a las curvas topográficas, que se remarcan para indicar un posible uso como graderío exterior, como sucede en Aalborg.

Por otro lado, se trabajan las áreas exteriores. El aparcamiento en superficie se sitúa sobre las calles adyacentes y –como ya hemos apuntado– bajo una gran marquesina que a su vez cobija las rampas de acceso a la planta subterránea para coches. Ésta continúa la lógica radial de todo el proyecto y se organiza rodeando el foso del escenario, lo que vincula a Rolandstrasse y Rellinghauser Strasse. A su vez, se esboza el trazado de las zonas del parque que conducen al público, transversalmente, hacia los accesos del vestíbulo. De una manera similar a Viipuri, grandes “manchas” verdes son recortadas por orgánicos senderos que encauzan al público.<sup>17</sup> Al final de los senderos una marquee-

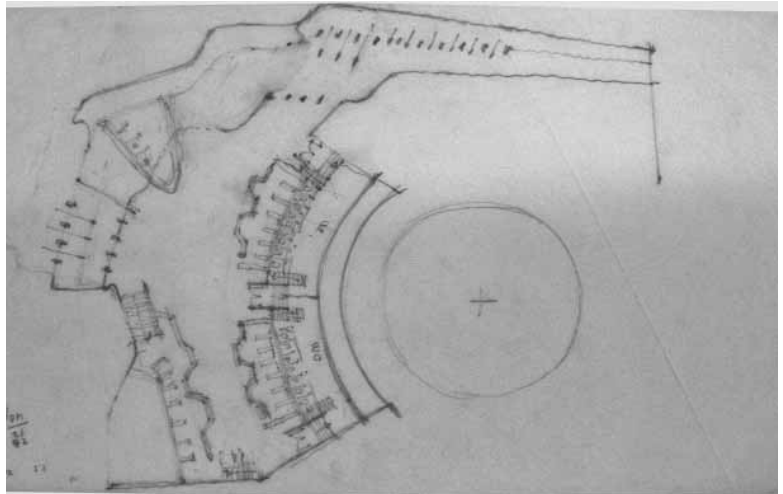


26

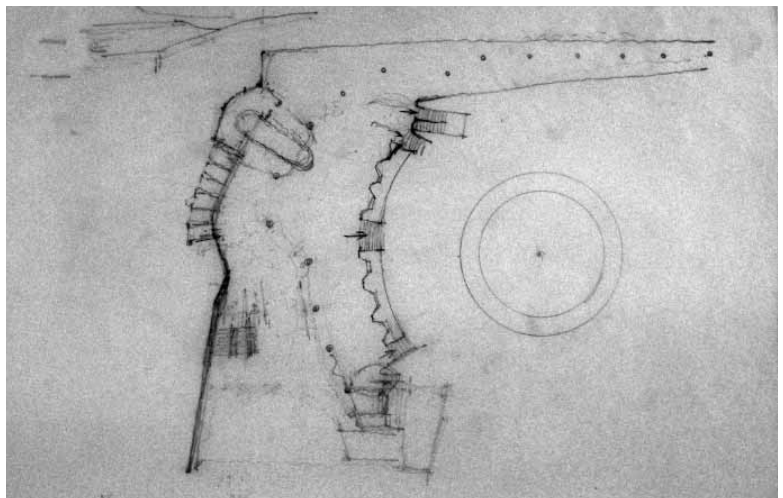
27

<sup>16</sup> Los trazos sinuosos que simulan o proyectan los movimientos de los espectadores son un rasgo común a gran parte de los dibujos de la ópera en esta fase de definición. De la misma manera, también estaban presentes en la mayoría de dibujos preparatorios para el concurso del pabellón de París.

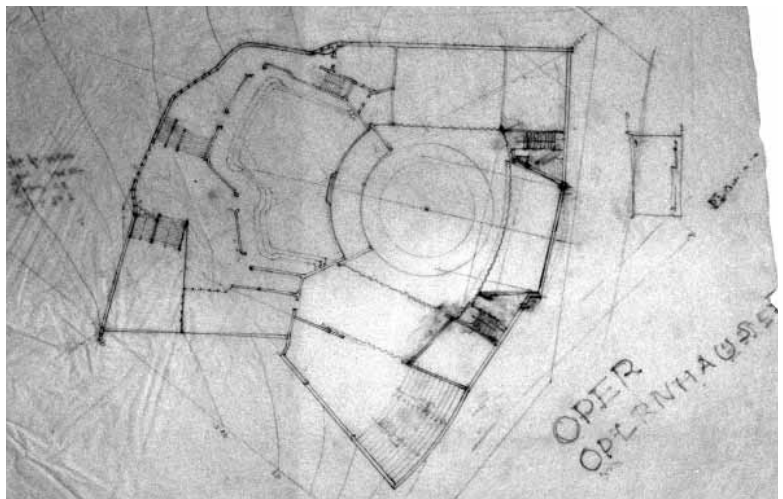
<sup>17</sup> Adivinamos por la intensidad de los trazos que no estamos ante un aspecto secundario del proyecto, al contra-



28



29



30

28 y 29 Estudios del vestíbulo  
(AAA 38/31, 38/32).

30 Planta tipo de la ópera (AAA 38F4/9718).

31 Perspectiva de la cubierta  
(AAA 38F4/9753).



sina, aún poco definida y adosada al volumen de la ópera, hace la función de umbral y media con el parque.

Las marquesinas –y las pérgolas– son utilizadas de manera sistemática para señalar los accesos en la arquitectura aaltiana. Su utilización responde a la necesidad de marcar dónde acaban los ámbitos públicos y dónde comienzan los privados en conjuntos arquitectónicos configurados, usualmente, alrededor de espacios centrales no radiantes –patios y plazas. En París y en Säynätsalo los mecanismos de entrada acuden a dicho elemento. En ejemplos más próximos, como el *Kulttuuritalo*, se resuelven los accesos y la relación del edificio con la ciudad a través de una gran marquesina metálica. Del mismo modo, pocos años después, cuando proyecte y construya el Teatro de Seinäjoki (1961-69), volverá a utilizar una marquesina, también metálica, para marcar la entrada e iniciar desde ese punto la secuencia de espacios que se convertirá en una invariante en sus teatros.

Los dibujos AAA 38/31 y AAA 38/32 (28, 29) abundan en la zona del vestíbulo, ahora desde la precisión de unas plantas donde se fijan de forma más concreta los elementos que intervienen en la secuencia de acceso. La marquesina se adosa al vestíbulo y a través de ella se establecen dos puntos de acceso, con cortavientos incluido, que conducen al público a un espacio longitudinal y curvo caracterizado por unos dilatados guardarropas y una serie de oblongos pilares, que tienen la misión de sujetar la estructura del auditorio situado encima. Aunque la estructura general tendrá un papel subsidiario respecto de la espacialidad interior, en esta parte del edificio se hace presente y colabora en la creación de dos ámbitos: uno ligado a los guardarropas; el otro vinculado a las perimetrales escaleras que discurren por la fachada.

Tras estas incursiones parciales, los encajes se aproximan al nivel de definición propio de las láminas del concurso (30). Los dibujos, cada vez más precisos, desvelan ahora la configuración general de la planta tipo, donde se dibuja el auditorio secundario y algunas escaleras de servicio. El perfil de la planta se adivina ya cercano al definitivo, con quiebros y articulaciones que se disponen en relación al programa interior. Por otro lado, aparecen las primeras secciones a escala general. En ellas llama la atención la intersección de la caja escénica con el plano de la cubierta, cuyo resultado volumétrico se muestra en AAA 38F4/9753 (31). La colisión por contigüidad que se produce no parece preocupar al arquitecto, que no variará las alturas de los forjados para evitarla.

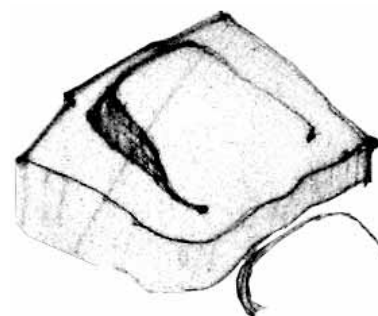
### El concurso (1959)

La envergadura e importancia de la ópera se pone de manifiesto en la cantidad de láminas entregadas, la más cuantiosa de entre los ejemplos analizados. Se entregan un total de 11 láminas DinA2 y una maqueta de situación (32-41).<sup>18</sup> Junto a las usuales proyecciones bidimensionales y la maqueta, una perspectiva del auditorio y otra de la zona de *foyers* completan la información que se proporciona.

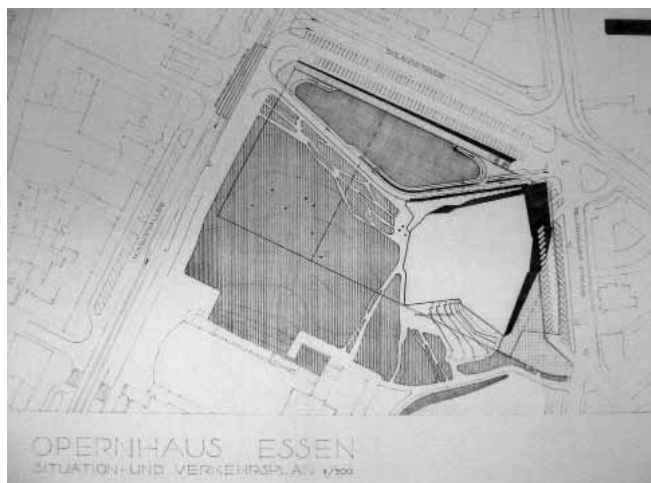
En la lámina de emplazamiento se ratifica la voluntad de Aalto de resolver, a través de la propuesta, la relación de la ciudad con el parque. Las caras norte y este del volumen se alejan de las calles para producir varias zonas de aparcamiento y el acceso rodado; el resto del edificio se vuelca sobre el parque, a la vez que disminuye en altura. Esta estratégica ubicación se acompaña de un elaborado perfil en planta donde encontramos las dos geometrías apriorísticas preferidas por Aalto: la línea sinuosa y el perfil

rio, los recorridos exteriores se trabajan con la misma intensidad que su correlato interior.

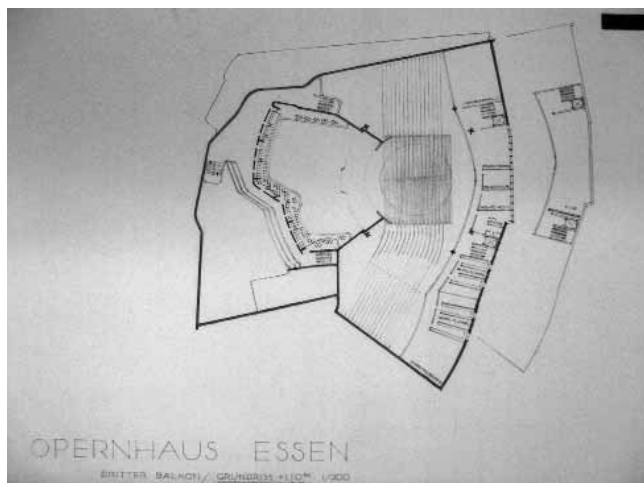
<sup>18</sup> Parte de esta información se recoge en el primer volumen de las obras completas de Aalto, junto a la planta y la maqueta de una versión inmediatamente posterior.



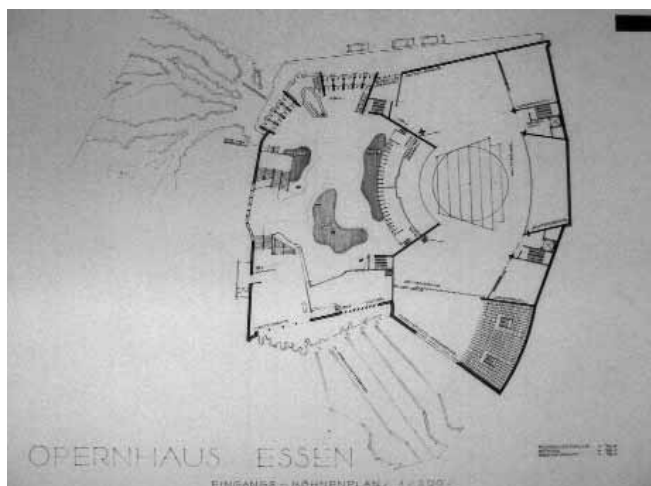
31



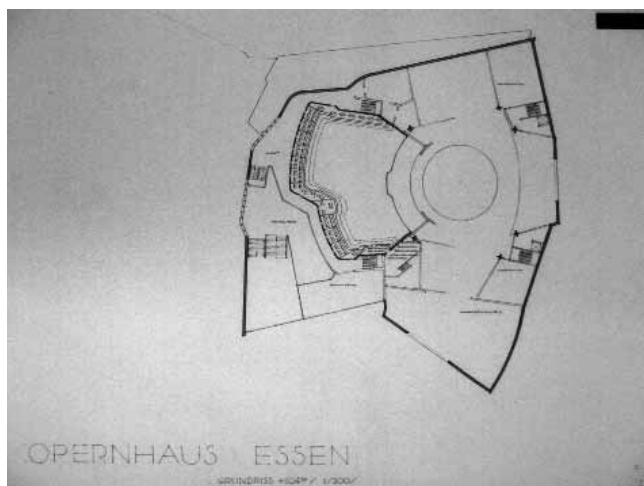
32



33



34



35

Documentación presentada al concurso

32 Planta de situación, escala 1/500  
(AAA 38D1/01).

33 Última planta de palcos (+110,50), escala  
1/200 (AAA 38D1/9675).

34 Planta de acceso con el vestíbulo principal,  
escala 1/200 (AAA 38D1/9671).

35 Planta intermedia de palcos (+104,50),  
escala 1/200 (AAA 38D1/9673).

36 y 37 Maquetas de la entrega.

quebrado.<sup>19</sup> La primera se utiliza como respuesta al parque, mientras que la segunda dialoga con las calles adyacentes.

Pese a la intervención en las calles adyacentes, donde se ponen más atención es en el parque. En dibujos anteriores se destacaba la gran marquesina de coches y el conjunto de senderos que, paralelamente, se dirigían al vestíbulo. Ahora el dibujo muestra la totalidad del parque y con ella nuevos senderos. Éstos resbalan por la superficie ondulada de la ópera, lo que produce aproximaciones tangenciales que confluyen en la marquesina de ingreso. Estos nuevos caminos, junto con los ya mencionados, evidencian la importancia que concede Aalto a la vinculación del edificio con el parque y al paseo exterior por sus verdes superficies. A lo largo de estos paseos, el peatón encuentra zonas de remanso donde contemplar el edificio y su entorno. Al igual que en Paimio, el conjunto de caminos peatonales se encargan de ligar arquitectura y naturaleza desde una manipulación sutil pero efectiva del terreno.

La maqueta permite observar estos aspectos y ahondar en la configuración general de los elementos principales de la propuesta. En este sentido, es elocuente la construcción del volumen de la ópera. Los muros exteriores se maquetan con una lámina de madera –fácil de plegar– que enfatiza su condición de superficie continua a modo de telón de fondo del parque. Aunque en los alzados se dibuja una trama vertical como despiece de fachada –según la memoria, de mármol de Carrara–, en la maqueta prevalece la superficie y sus pliegues, al margen de las perforaciones que pudiera tener. En consonancia con los movimientos que se producen dentro y fuera de la ópera, los muros exteriores se comportan como superficies dinámicas que “animan” los desplazamientos del público y significan los recorridos como mecanismos de percepción de la forma arquitectónica.

De esta manera, la propuesta se puede aprehender tanto desde su presencia volumétrica, como desde su naturaleza de superficie fluctuante y continua, diferente al plano de la cubierta. De hecho, es habitual que Aalto trabaje las obras desde esa doble condición de volumen y de superficie que envuelve al usuario. Esta dualidad produce que sus propuestas tengan siempre una doble escala de percepción: la lejana, donde el edificio se presenta como un volumen, generalmente caracterizado por un pronunciado perfil; y una presencia cercana, podríamos decir que táctil, donde se trabajan las superficies en contacto con las personas. La configuración general de los volúmenes de Söyänäsalo o Aalborg y el tratamiento de sus superficies son un claro ejemplo de esta estrategia, que también aparecerá en Essen.<sup>20</sup> Esta doble condición caracterizará la percepción de la ópera a lo largo de los recorridos de aproximación e ingreso.

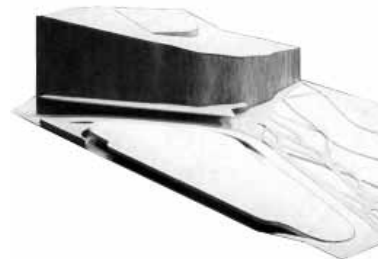
También es elocuente la materialización de las marquesinas de entrada y de coches. Ambas se presentan como delgados y estilizados planos que contrastan con la presencia abultada de la ópera. Al igual que en el , la marquesina frente al vestíbulo no sólo resulta una eficaz solicitud visual, sino que además rebaja a escala humana las grandes superficies de la propuesta. En el caso de los coches, la marquesina arranca del plano del suelo para despegarse poco a poco, como si se tratase de un estrato del terreno. Esta marquesina no sería tanto un elemento arquitectónico añadido al conjunto, como una manipulación más –como los caminos peatonales– del parque y su fisonomía.

<sup>19</sup> Como ha sugerido Antón Capitel: “(...) para Aalto las formas universales no son simples y geométricas, mentales, sino complejas y telúricas, geomórficas; su organicismo era terrestre, geográfico”. A: CAPITEL, Antón. *Alvar Aalto, proyecto y método*. Madrid: Akal, cop. 1999.

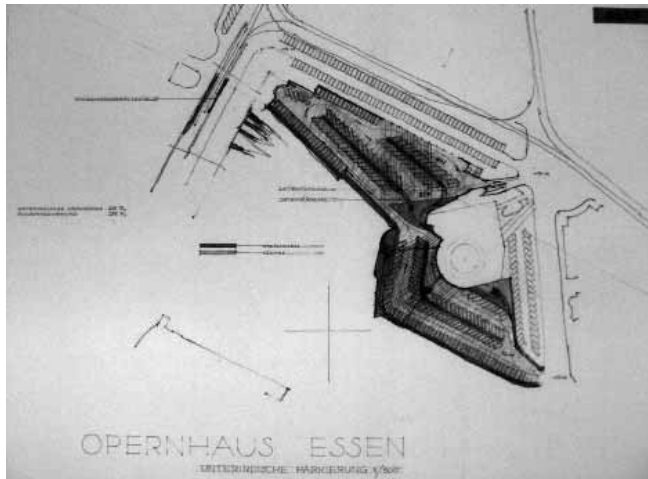
<sup>20</sup> Como ya se indicó en el capítulo de Aalborg, este tratamiento de las superficies no va dirigido a proponer fachadas sino a definir las cualidades formales y materiales de los paramentos en contacto con los usuarios, estrategia distinta a la “clásica” composición de las elevaciones.



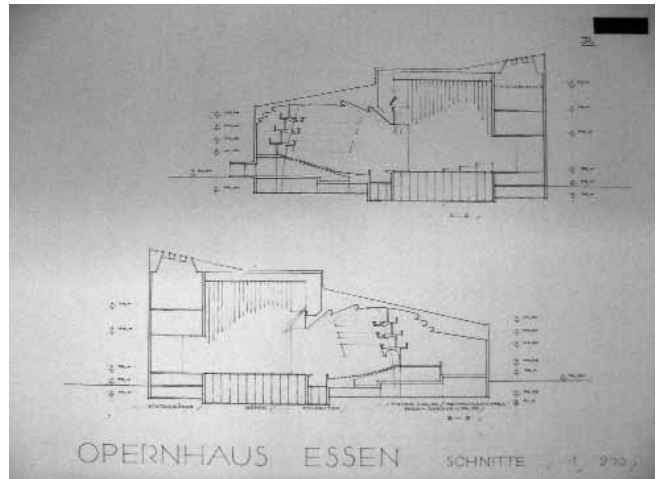
36



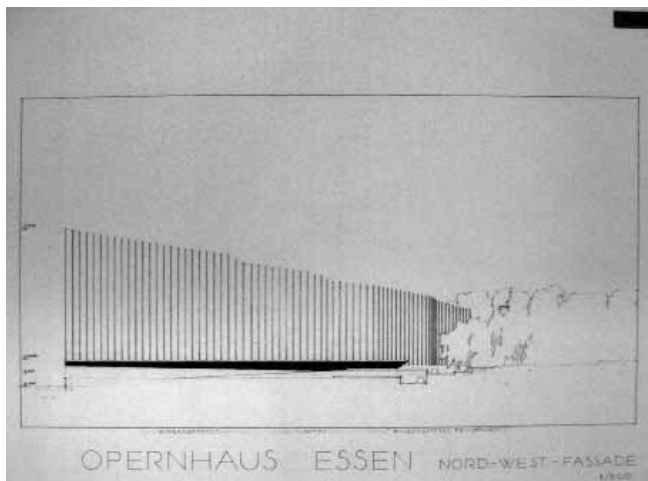
37



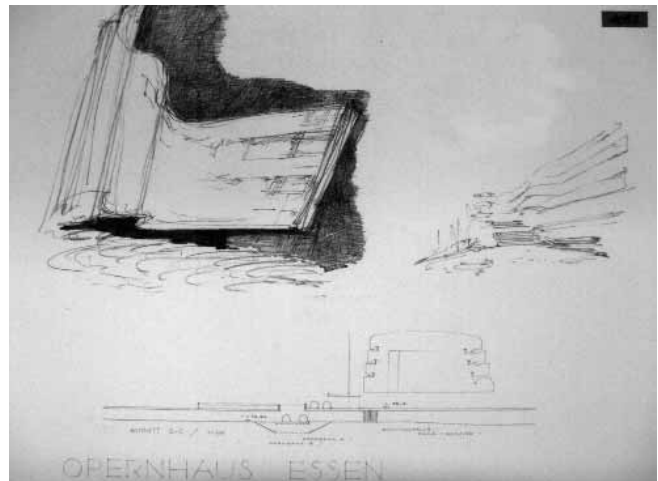
38



39



40



41

38 Planta sótano. Aparcamiento, escala 1/500 (AAA 38D1/9670).

39 Secciones principales, escala 1/200 (AAA 38D1/9678).

40 Alzado noroeste, escala 1/200 (AAA 38D1/9676).

41 Sección general con el acceso rodado y vistas interiores (AAA 38D1/9679).

42 Ayuntamiento de Kiruna, plano de emplazamiento y perspectiva del vestíbulo, 1958 (AAA 33/573, 33/538).

43 Vista interior de los foyers (AAA 38D1/9680).

Desde el punto de vista de la organización del programa, las plantas “pasadas a limpio” confirman las primeras decisiones que hemos ido analizando. El cuerpo único de la ópera encierra un centro –la sala-escenario– alrededor del cual se emplazan los principales usos, al estilo de Aalborg y la sala de esculturas. Al oeste y en relación con las superficies curvilíneas se encuentran los espacios públicos: vestíbulo, *foyers*, restaurante y accesos al auditorio. Hacia el este, y limitados por las superficies quebradas, los camerinos, los bastidores, la sala de ensayos, los servicios generales y las oficinas. Sólo rompe el esquema el auditorio secundario, colocado frente al principal en un ángulo de 90 grados, en la planta baja. La escena principal (10x17 metros) se refuerza con tres bastidores, dos laterales y uno trasero.

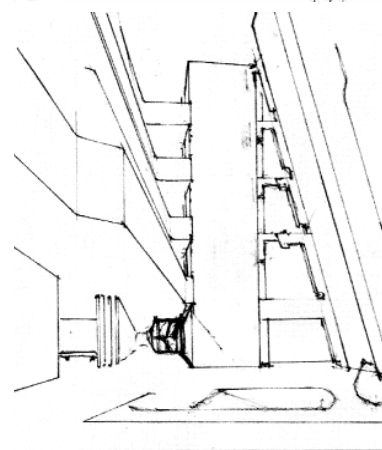
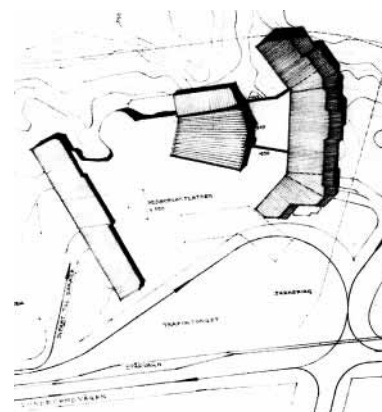
Las secciones, tal y como se ha comentado, se limitan a informar de la altura de cada planta, sometiéndose a las decisiones tomadas en planta. Aun así, muestran una estrategia ya presente en Viipuri y en algunos edificios anteriores como el Club Obrero. Parte del programa auxiliar se dispone en forma de basamento “dócil” de las dependencias principales (vestíbulo, *foyers*, sala), que lo recortan en función de sus propios intereses. Este recurso, por otro lado habitual en este tipo de programas, se hace más evidente en el *Finlandiatalo*, donde la sala principal talla libremente los pisos inferiores que, a modo de grandes planos horizontales, hacen de zócalo del conjunto; sobre ellos emergen la sala principal y la pequeña sala de conciertos.

A través de las secciones también podemos reconocer la división que ya se esbozaba entre el vestíbulo y los *foyers* superiores.<sup>21</sup> Éstos conectan los tres pisos de palcos a través de un gran espacio a triple altura que más allá de su evidente relación con el pabellón de Nueva York, también es ensayado en el concurso para el Ayuntamiento de Kiruna, de 1958 (42). La entrega del concurso para esta comunidad minera en el norte de Suecia coincide con los primeros tanteos para Essen. Frente al lago Luossajärvi y las laderas aterrazadas de la colina Luossovaara, se proyecta un conjunto para alojar las oficinas municipales, el juzgado del distrito, la sala de plenos y un aparcamiento.

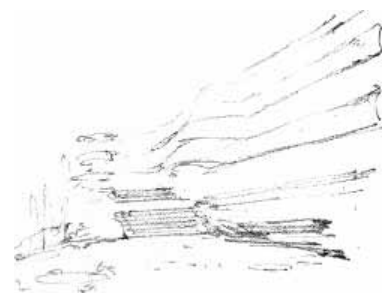
De manera afín a como procede en otros programas similares, como el Ayuntamiento de Säynätsalo, la propuesta parte de una plaza aterrazada de perfil “blando” respecto la cual se colocan un gran edificio de oficinas a modo de pantalla de cinco alturas, un pieza más pequeña que alberga la sala de plenos y los juzgados, y una tercera pieza existente. Bajo la plaza se resuelve el aparcamiento, que enlaza el conjunto. La disposición de los volúmenes y la plaza parte de la valoración paisajística del sitio, que se vuelca a sur, donde se encuentran el sol y las buenas vistas.

Donde nos interesa detenernos es en la ordenación interior del edificio más alto, colocado a norte. De planta alargada y plegada en tres lados de diferente longitud y asimétricos, este edificio alberga la entrada principal al conjunto. El acceso se produce a través de un potente vacío de cinco alturas sobre el cual se asoman los curvilíneos pasillos de las respectivas plantas. La sensación espacial que se imagina Aalto no debe diferir mucho de la que tuvieron los visitantes del Pabellón de Nueva York, o de la que tendrán en el futuro los de Essen. Frente a la expansión visual horizontal del vestíbulo de Aalborg, en Kiruna y en Essen el desarrollo en altura del volumen aporta una nueva dimensión vertical que enriquece los espacios de vestíbulo y los de circulación.

Este interés de Aalto por los mecanismos de acceso y movimiento del público demuestra hasta qué punto los considera significativos al margen del programa concreto

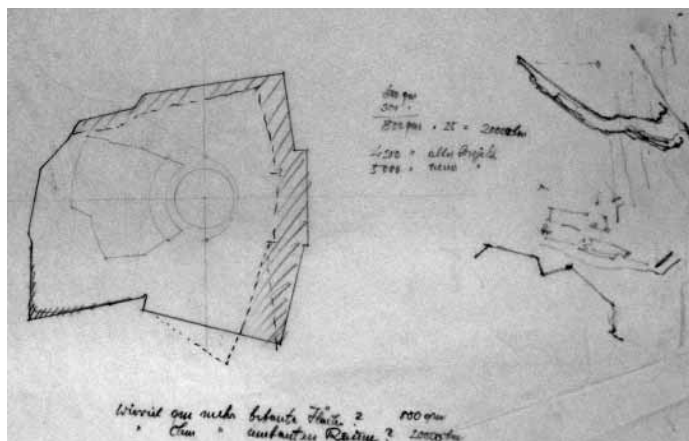


42

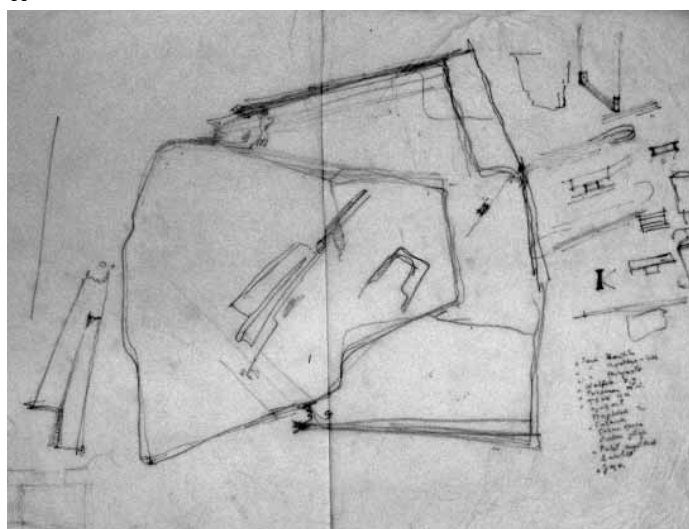


43

21 Una pequeña leyenda en la planta del vestíbulo despeja las dudas sobre el significado de las figuras amebicas que ocupaban parte del espacio de recepción. Se trata de pequeños parterres que pretenden introducir en el interior el ambiente del parque Stadtgarten. En adelante, estas formas persistirán en las diversas versiones aunque nunca se llegarán a construir.



44

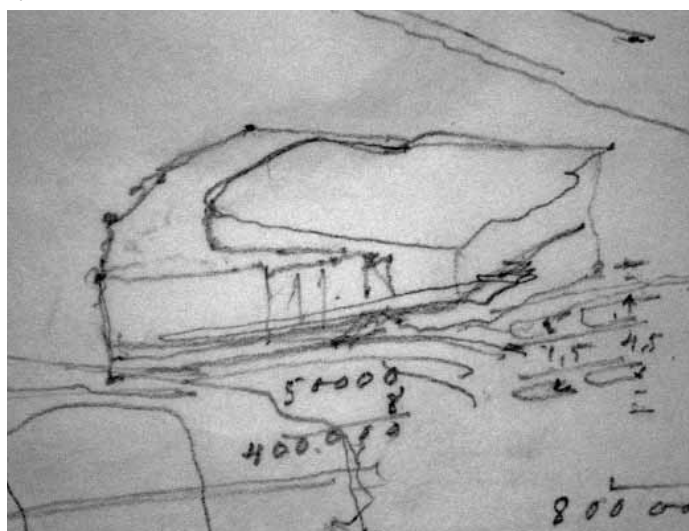


45

44 Esquema del incremento de superficie en planta de la ópera. El aumento de la planta tendrá sus consecuencias en la volumetría, que se acabará articulando en dos partes con cubiertas diferentes (AAA 38F4/9708).

45 Esbozo de la planta cubierta, dividida ahora en dos planos (AAA 38F4/9757).

46 Vista aérea de la nueva volumetría (AAA 38F4/9773).



46

con el que trabaja. Así, el objetivo de la propuesta no es aportar nuevas soluciones al espacio escenográfico o a los montajes operísticos, sino insistir en determinadas estrategias de circulación, perennes a lo largo de su carrera. Una actitud que de nuevo puede ser objeto de comparación con Le Corbusier, quien en estos momentos está desarrollando el Pabellón Philips para la Exposición de Bruselas de 1958. En su interior los espectadores se colocan en el centro de la escena, disposición que anula la tradicional distancia entre espectador y espectáculo. Escena y cávea pasan a ser una misma realidad física materializada en el suelo sobre el cual se dispone el público.<sup>22</sup> Un mecanismo, por tanto, que persigue nuevos espacios escenográficos que parecen no formar parte de los intereses de Aalto.

### Primeros anteproyectos (1961-64)

A principios de 1961, tras un viaje a Essen en diciembre del año anterior, Aalto y su despacho reemprenden el proyecto. En adelante, el ingeniero alemán Walther Unruh se encargará de asesorarlos en temas técnicos y servirá de enlace con las autoridades alemanas. Si bien el proyecto no es una prioridad para la ciudad, entre 1961 y 1964 se dibujan cuatro anteproyectos, uno por año.<sup>23</sup> La presencia del colaborador alemán se dejará sentir en la precisión de los planos y en su ajuste a las estrictas normativas germanas. La resolución más específica de temas técnicos y el cumplimiento de la normativa contra incendios tendrá su repercusión directa en el proyecto, que no se modifica sustancialmente aunque deberá aumentar de superficie para resolver los aspectos citados.

El cambio más importante se produce de inmediato. De hecho, es durante 1961 cuando más se modifica el proyecto. La superficie de la ópera es insuficiente para hacer verosímil su construcción. Este aspecto es transmitido a Aalto por las autoridades municipales durante el paréntesis posterior al concurso, pues los primeros dibujos se centrarán en este problema (44, 45, 46).

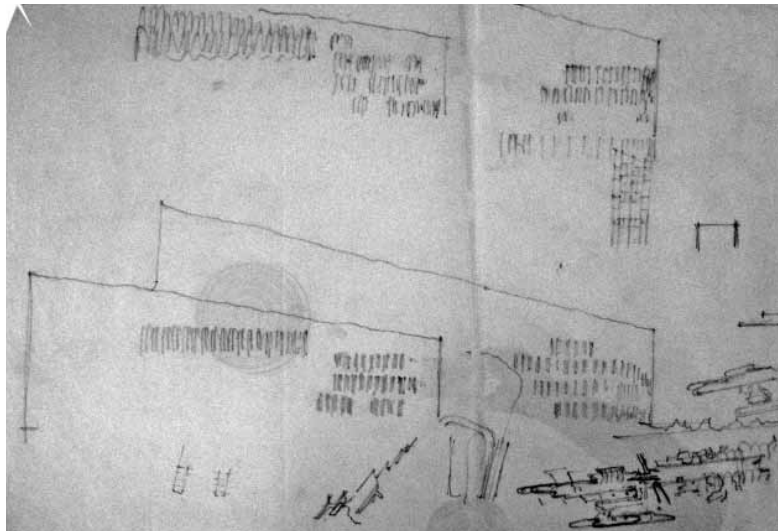
El aumento de superficie tiene una primera repercusión en la planta. Los costados norte y este se desplazan al tiempo que el escenario principal –inscrito aún en un estricto círculo– se mantiene fijo, de manera que las dependencias que lo rodean podrán disponer de mayor superficie. Según indica el propio Aalto en el segundo volumen de sus obras completas,<sup>24</sup> los espacios de apoyo del escenario principal, como los bastidores, no son suficientemente grandes. Por otro lado, con este desplazamiento de los límites de la planta, también será más fácil introducir las salidas de emergencia –con sus respectivas escaleras– que el código de los bomberos obligará a incluir.

El aumento de la planta produce otro cambio sustancial en la configuración del volumen. Como se aprecia en los planos del concurso, el tambor de la escena no puede inscribirse en el perfil del edificio. El radical plano continuo de la cubierta quedaba interrumpido por esta importante parte de cualquier edificio de este tipo. Este incipiente problema se discute con el experto alemán, quien advierte de la falta de altura del escenario. La solución intenta no traicionar la inicial pretensión de compacidad y

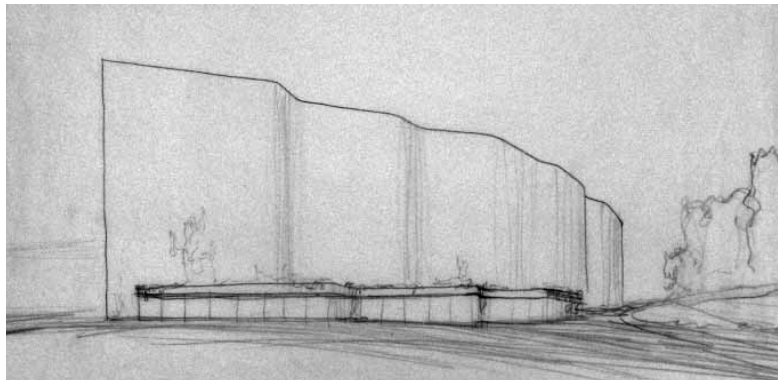
22 Como explica Felisa de Blas Gómez en su tesis doctoral *El teatro como espacio* (Fundación Caja de Arquitectos, 2009), los escenógrafos Adolphe Appia (1862-1928) y E. Gordon Craig (1872-1966) son los máximos responsables de los profundos cambios que se producen en los teatros y sus montajes durante el siglo XX. Seguramente, ambos están en el origen de propuestas como las de Le Corbusier. Appia pide una mayor participación del espectador y una escenografía volumétrica, Craig proclama la capacidad de comunicar emociones y estados de ánimo del teatro.

23 Durante estos años Aalto realizará un viaje anual a Essen.

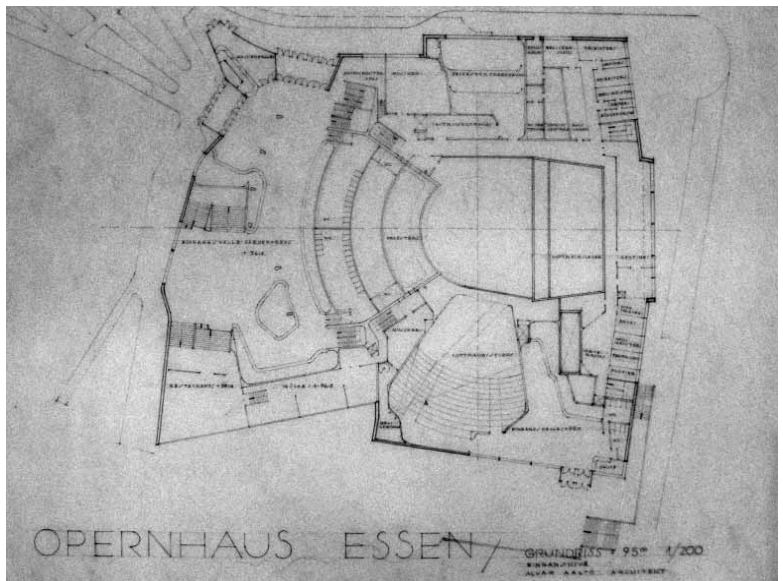
24 FLEIG, Karl (ed.). *Alvar Aalto. 1963-70*. Zurich: Les Editions d'Architecture Artemis, 1970-1978.



47



48



49

47 Alzado lateral (AAA 38/36).

48 Vista exterior del ondulado muro de los foyers (AAA 38/38).

49 Planta baja, vestíbulo principal. Primera evolución después del concurso, 1960 (AAA 38F8/9691)



unidad del volumen, aunque será inevitable adoptar un grado más de complejidad o riqueza formal.

La solución pasa por la división del volumen en dos partes rematadas por dos cubiertas inclinadas no paralelas (47).<sup>25</sup> Los espacios más importantes y de carácter público (vestíbulo, *foyers*, auditorio principal y escenario) se cubren con el plano más inclinado y alto, y se recortan en planta con el muro curvilíneo hacia el parque. Por su parte, los espacios auxiliares y de servicio –además del auditorio secundario– que rodean la escena se cubren con un plano también inclinado pero de menor pendiente, que se recorta en planta con una geometría cercana a la ortogonal. El usual carácter analítico de los conjuntos de Aalto, donde cada volumen corresponde a una parte del programa, aparece aquí de nuevo aunque bajo un control férreo del volumen a través de geometrías que ya se dominan de manera profunda.

En el proceso de concepción y maduración de la Biblioteca de Viipuri, se produjo un fenómeno similar de descomposición del volumen inicial. El paralelepípedo de las primeras propuestas –sólo articulado por el volumen de las escaleras de acceso– se descompone conforme avanza el proyecto y se modifica el solar. En la propuesta final, dos cuerpos distintos articulan las partes fundamentales del programa, aunque comparten una planta sótano fruto de la intersección de sus respectivos perfiles en planta. Dicha planta, a modo de basamento común, hace menos evidente, o más compleja, la composición por partes de la forma exterior.

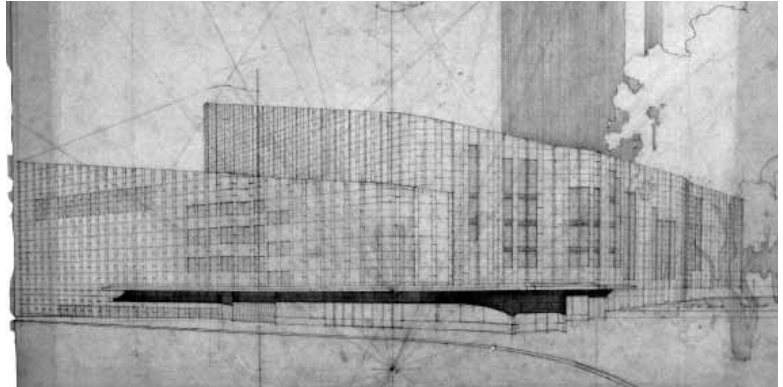
La nueva envolvente exterior de la ópera, plasmada en diversas vistas aéreas, preocupa a Aalto, sobre todo desde el punto de vista perceptivo. ¿Cuál será la percepción de la ópera a nivel de un observador en el parque? Diversos esbozos se encargan de controlarla, como el AAA 38/38 (48). Aunque se trate de dibujos poco reales, manipulados por el arquitecto,<sup>26</sup> es significativo hasta qué punto se pretende controlar el impacto visual del volumen; y cómo en lo esencial estos esbozos no varían respecto a los planteados muy al inicio del proyecto. Desde el parque, las superficies curvas dominan el plano de visión y ocultan la parte más alta del escenario. Lo esencial aquí es comprobar cómo el perfil decae hacia el parque y crece –se hace más presente– hacia la ciudad.

Este proceso de ajuste del volumen se acompaña de una serie de cambios en la distribución interior (49). El primero y más evidente es la rotación del auditorio secundario, que se coloca perpendicular al escenario principal. Este giro afecta a la forma del auditorio, que disminuye en longitud y adopta un perfil en planta cercano a un abanico simétrico. Además se trabajan sus zonas de acceso y vestíbulo, antes vinculadas al auditorio principal. Ahora el ingreso se realiza desde un ámbito propio, a través de una plataforma en la esquina sureste del volumen. Desde allí se accede al interior, donde el público es conducido hacia la sala bordeando la rectilínea fachada hacia el parque.

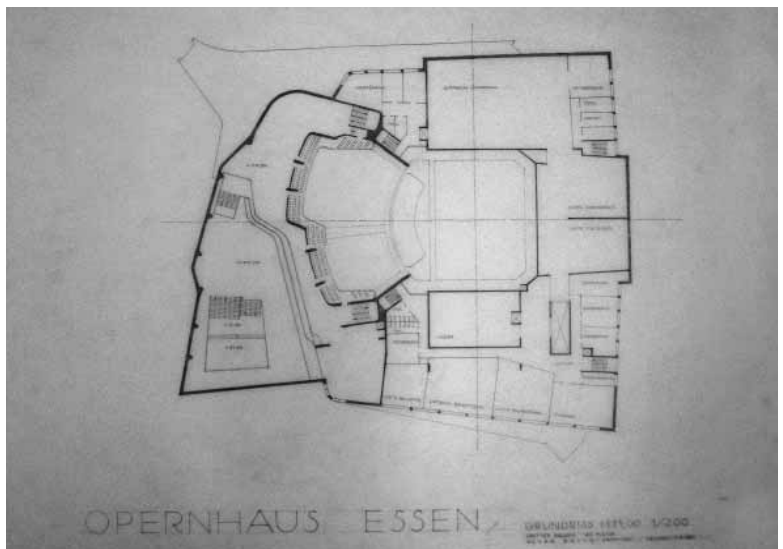
El segundo de los cambios concierne al escenario principal. Las salas de apoyo perimetrales han crecido de tamaño y la práctica ortogonalidad de la envolvente en esta parte del volumen ayuda a una distribución interior más sencilla y racional. En este proceso de ajuste de las zonas auxiliares también ha ayudado la inscripción del escenario en una figura cercana al cuadrado. De este modo, el escenario y su perímetro

25 La renuncia parcial a la unidad del volumen del concurso no es una decisión fácil para Aalto. El arquitecto finés Kaarlo Leppänen, colaborador en el despacho de Aalto entre 1955 y 1975, ha explicado cómo una de las indicaciones más directas del arquitecto era que el escenario no dominase la ópera y que se unificasen las diferentes partes del programa lo máximo posible. A: LAHTI, Luona, *op. cit.*

26 En efecto, como veremos más adelante, estas perspectivas son poco precisas y en realidad será inevitable la percepción de los dos planos de cubierta desde casi cualquier punto del parque. Conforme avance el proyecto, estas adquieren mayor grado de credibilidad y no maquillan la presencia real de la propuesta.



50



51

Entrega de 1961

50 Vista general de las fachadas hacia el parque (AAA 38E1b/9587).

51 Segundo nivel de *foyers* (AAA 38F7/0422).

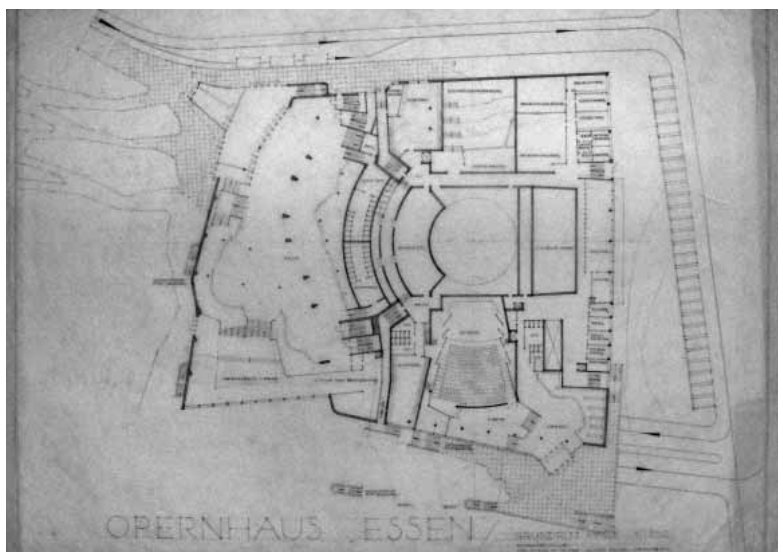
52 Planta baja, acceso (AAA 38E1b/9597).

53 Maqueta con la pérgola de hormigón de la entrada al aparcamiento (AAA 104223).

Esbozos de la zona de acceso

54 AAA 38/40.

55 AAA 38/41.



52

colaboran en la transición interna de las diferentes geometrías, lo que facilita la distribución interior de las salas.

Los siguientes pasos se centran, de nuevo, en la zona del vestíbulo, en concreto en la fachada hacia el parque y las baterías de puertas de acceso (54, 55). Los dibujos persiguen el control del acceso al interior; el paso del frío exterior al acogedor y cálido interior, donde el protocolo de llegar, ingresar y desprenderse de la ropa adquiere el valor de un verdadero ritual en estas latitudes. La planta se estira por el área de las puertas según el perfil oblongo de la marquesina. En ese punto confluyen, como marcan las insistentes flechas en planta, la entrada del público desde el parque y la llegada de los espectadores que han aparcado en el sótano. La forma espigada de esta esquina parece actuar de “cuello de botella” y repartir el flujo de personas que se dirigen al guardarropa, al tiempo que sirve como espacio para la venta de entradas.

Por otro lado, los trazos se multiplican en la parte norte del vestíbulo, en el punto donde se encuentra la transición entre las dos geometrías principales de la planta. La contigüidad de ambas es un asunto esencial. Desde el exterior, dicha contigüidad garantiza una percepción unitaria, aunque diversa, del volumen. Desde el interior, resuelve con eficacia las dependencias auxiliares que se concentran alrededor del auditorio y el escenario. Aalto decide resolver este solapamiento de circunstancias de una manera racional, aunque sin acudir a esquematismo alguno. En este ámbito se acumulan, como si de un torrente se tratara, diversas escaleras auxiliares encargadas de unir los diferentes niveles superiores. Los diferentes tramos se colocan de manera escalonada, en una disposición que recuerda a las escaleras que unen el vestíbulo de la Sala Magna de Otaniemi (1953-66) con la planta alta<sup>27</sup>.

Éstas son las últimas pruebas antes de volver a realizar la entrega de un juego de planos a finales de 1961 (51, 52). Esta entrega se acompaña de una perspectiva de la ópera desde el parque –la habitualmente ensayada– (50) y una maqueta (53). Respecto a la perspectiva cabe destacar que ya no se trata de un esbozo intuitivo, sino de una cónica rigurosa. En ella ya quedan reflejadas las dos cubiertas del volumen. En la cónica también se precisan más las fachadas, caracterizadas por el revestimiento vertical de mármol donde los huecos adoptan una geometría afín<sup>28</sup>.

En la maqueta, el despiece vertical de la fachada tiene volumen y produce una serie ritmada de claroscuros animados por la forma libre de la planta. Esta configuración del muro exterior adquiere el aspecto de los revestimientos de listones de madera con los que Aalto suele revestir sus primeras obras post-racionalistas, como su casa en Munkkiniemi (1935-36) o los pabellones de París (1936-37) y Lapua (1938). Aunque aquí el material es otro, Aalto sigue aludiendo al sistema tradicional *Stav* –construcción mediante la colocación vertical de troncos o rollizos de madera– para hacer compatibles las formas libres en planta con la configuración de los muros que la encierran.

Otro aspecto que se pone de manifiesto en la maqueta –también en la lámina de emplazamiento– es la nueva configuración de la marquesina de coches. El plano inclinado continuo y sin perforaciones del concurso se manipula para crear un aparcamiento más luminoso y ventilado. La marquesina se recorta para producir un primer ámbito



53



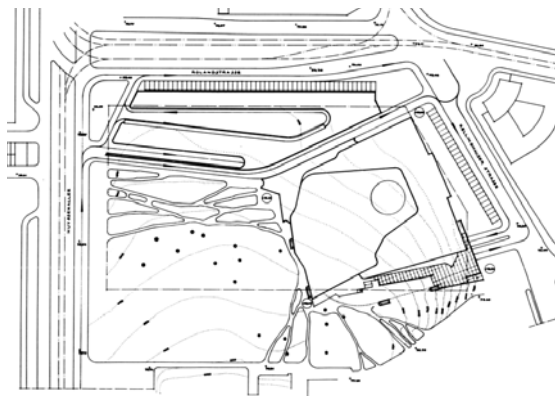
54



55

<sup>27</sup> Dichas escaleras son un ejemplo claro de la preferencia de Aalto por las soluciones episódicas o pintorescas. La simple destrucción de un ángulo se convierte en un motivo compositivo y espacial alejado de toda elementalidad, y se convierte en un episodio arquitectónico donde la transición entre plantas se trata con la misma intensidad que los ámbitos principales del programa.

<sup>28</sup> Uno de los colaboradores del despacho de Aalto en el proyecto de Essen, Mikko Merckling, ha comentado las dudas del maestro sobre la fachada más adecuada. Según Merckling, Aalto confía en la contundencia del edificio para absorber cualquier tipo de fachada, razón por la cual se realizan diversos tanteos aunque siempre partiendo de una configuración vertical. A: LAHTI, Luona, *op. cit.*



56

Entrega de 1963

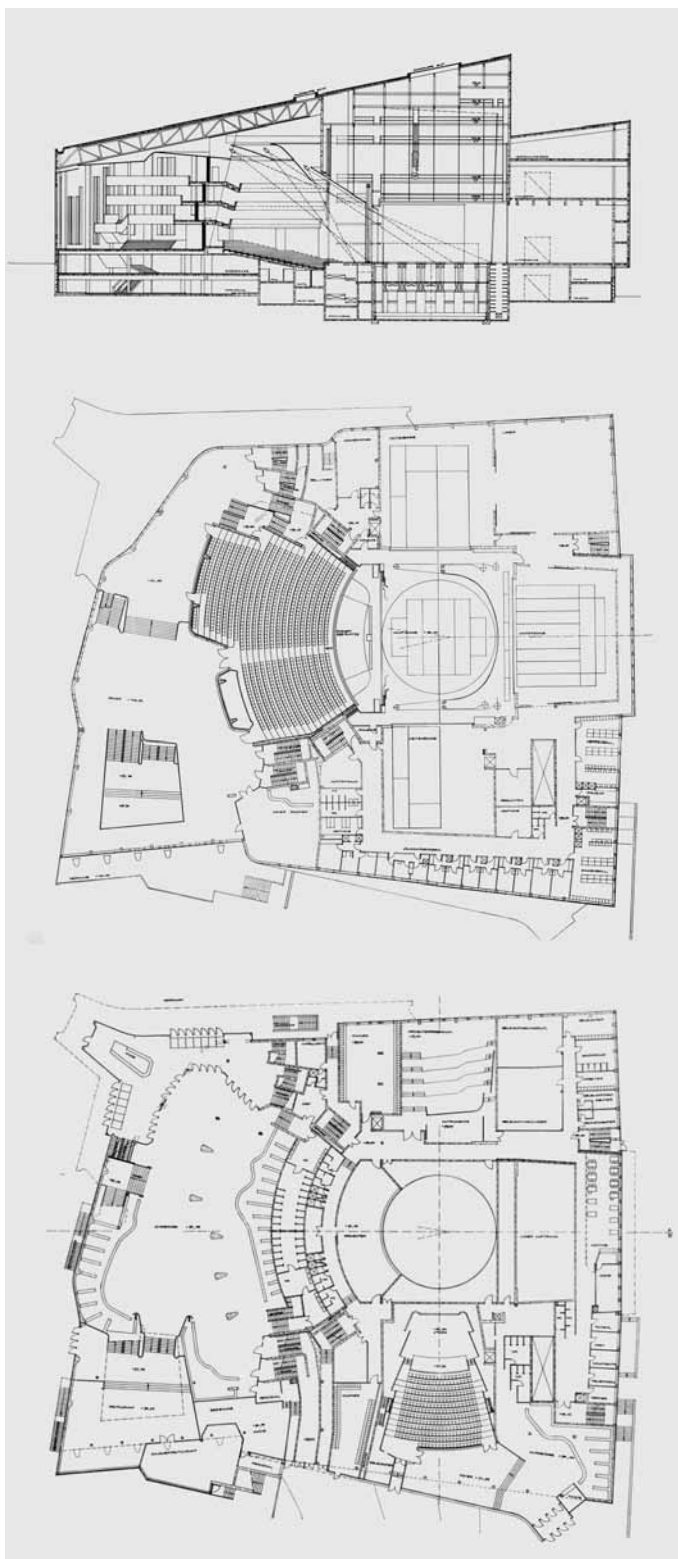
56 Emplazamiento (38E5/9659).

57 Por orden: planta baja (vestíbulo general), primera (primer nivel de *foyers*) y sección general.

58 Maqueta de los *foyers* (AAA 104234) .

59 Maqueta del auditorio.

60 Esbozo del revestimiento interior del auditorio (38F4/9735).



57

descubierto de ingreso, un ante patio. El resto de la marquesina se perfora en el centro para generar una gran entrada de luz y aire que mejore las condiciones del espacio que cobija. En los sucesivos retoques, esta marquesina presentará diversas alternativas, aunque todas ellas perseguirán los mismos objetivos con medios similares de recorte y esponjamiento de la losa continua inicial.

Acabada la entrega de 1961, los trabajos no se paralizan, aunque se focalizan en aspectos más concretos del edificio. En el segundo volumen de las obras completas (1963) se recogen ya unos documentos bastante definitivos. La novedad reside en una serie de maquetas de gran tamaño de la zona del auditorio y de los *foyers*.<sup>29</sup> A través de ellas se puede, por primera vez, construir una imagen del interior muy cercana a la final. Especialmente útil resultan las imágenes de la maqueta del auditorio, donde se muestran con precisión la sección del patio de butacas, de los palcos, y los revestimientos de paredes y techo. Estos aspectos específicos del auditorio son esenciales para Aalto. En 1963, en una conferencia en México para recibir la Medalla de Oro de la Sociedad de Arquitectos, Aalto explica los trabajos que está desarrollando en Essen y destaca lo siguiente:

(...) La sala que diseñé para ellos (...) fue un gran auditorio confortable y con buena acústica. Las sillas eran del tamaño más grande, con suficiente espacio entre ellas para que la gente se pudiera sentar con tranquilidad. Mi comité estaba horrorizado: “será muy caro”, dijeron. Pero no lo era (...) La razón es que la sala es sólo una minúscula parte de todo el edificio. Hay otras partes del auditorio que técnicamente suman hasta el ochenta por ciento del espacio. Allí es hacia donde fue el dinero; pero el propósito real de una ópera es cómo se sienta la audiencia.<sup>30</sup>

Otro punto de interés son los revestimientos de las paredes y techos del auditorio. La maqueta plasma lo que ya delataban diversos croquis previos (60): grandes superficies estriadas dominan la percepción de un espacio interior donde los tonos apagados de paredes, techos y asientos contrasta con la claridad de los sinuosos palcos. Las paredes se cubren con un revestimiento diagonal que bien podría ser la abstracción de un conjunto de coníferas o hiedras tapizantes; no obstante, al margen de alusiones naturalistas, son una efectiva solicitud visual que dirige las miradas hacia el escenario. De esta manera, Aalto continúa fiel a la memoria del concurso, donde ya menciona un auditorio dominado por paredes con color azul índigo, techos acústicos oscuros y uno palcos cuyos barandillas habría que revestir con un mármol blanco.<sup>31</sup>

### Segundos anteproyectos (1970-76)

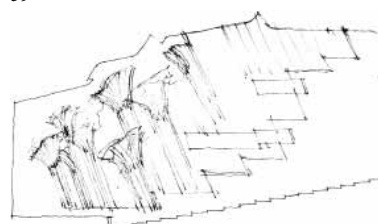
Pese que a mediados de los sesenta la propuesta está ya bastante avanzada, el encargo vuelve a ralentizarse. Los cuarenta millones de marcos alemanes que se deben reservar no se incluyen en los sucesivos presupuestos del consistorio y los trabajos no avanzan. Gracias a la presión de varias asociaciones de amigos del teatro de Essen, la ópera no cae en el olvido y la prensa se hace eco de la situación. Diversas reuniones con Aalto y con el comité encargado de gestionar el proyecto consiguen que en 1970 se



58



59

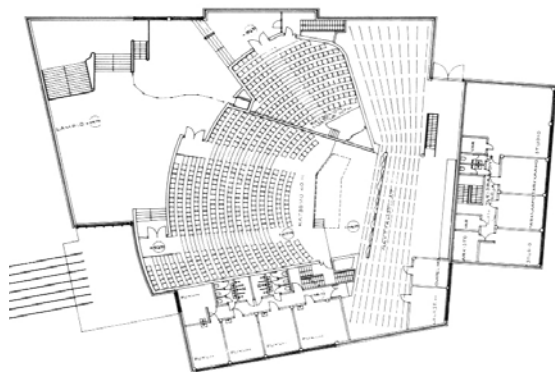


60

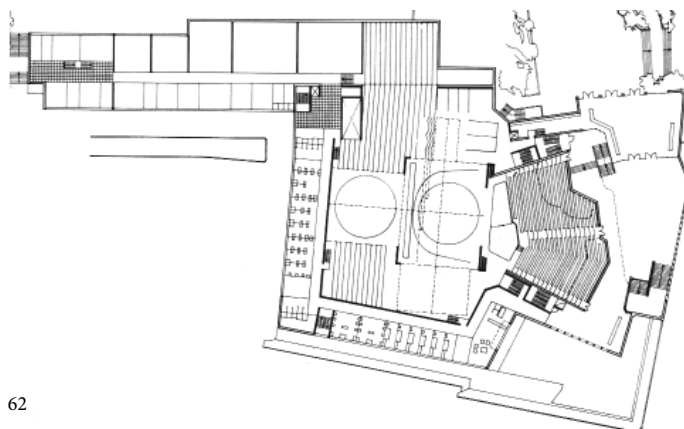
<sup>29</sup> En la versión publicada de 1963 también se puede detectar otra novedad, menos relevante para la configuración espacial de la ópera, pero importante desde el punto de vista de la estructura. Por primera vez, la sección general del edificio muestra el sistema resistente de la cubierta. Una gran cercha recorre los espacios de circulación y el auditorio; la caja escénica se resuelve con una estructura de vanos mucho menores.

<sup>30</sup> AALTO, Alvar. ‘Conferencia en ciudad de México’. A: SCHILDT, Göran (ed.). *Alvar Aalto de palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis Editorial, cop. 2000, pp. 199-203.

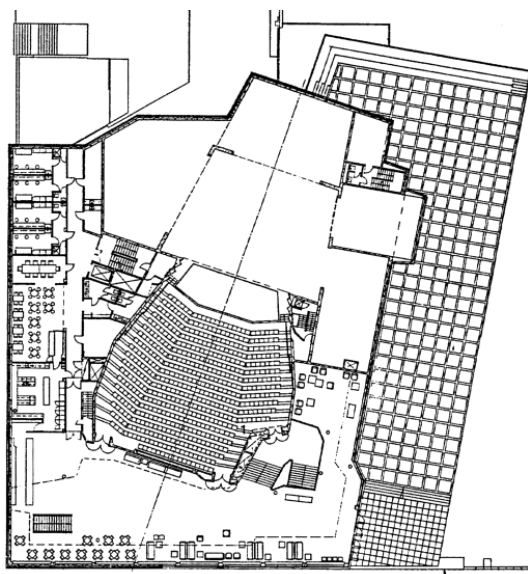
<sup>31</sup> AALTO, Alvar. *Alvar Aalto, 1922-1962*. Zurich: Girsberger, 1963. [co-editor Karl Fleig]



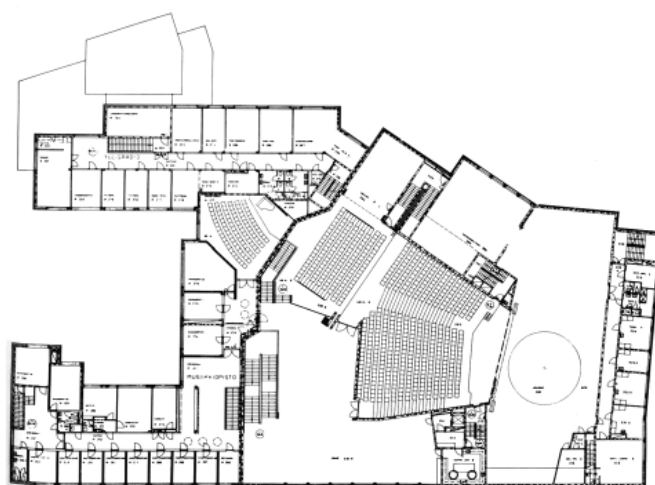
61



62



63



64

61 Teatro de Seinäjoki, planta final, 1961-69.

62 Teatro de Wolfsburg, planta del concurso, 1966.

63 Teatro de Jyväskylä, planta final, 1964-81.

64 Teatro de Rovaniemi, planta final, 1969-76.

65 Teatro de Jyväskylä, emplazamiento, 1964-81.

reemprenda. En estos momentos, Elissa plantea la necesidad de contar con un arquitecto alemán familiarizado con la legislación del país, así que contratan a un arquitecto afincado en Essen, Horst Loy. Éste también ejercerá de contacto con la consultoría de ingenieros alemanes que desde Essen gestionan el proyecto. Por otro lado, el asesor técnico pasará a ser el ingeniero Adolf Zotzmann.<sup>32</sup>

Aalto se encuentra en la recta final de su carrera y aunque no disminuyen el número de encargos, sí es menos intensa su participación y menos frecuentes sus viajes. El último viaje que realiza a Essen en los sesenta es en marzo de 1966. Ya no volverá hasta mayo de 1972, su último desplazamiento a tierras germanas. Esta disminución en la intensidad del trabajo de Aalto, que ya no pasa tantas horas en el despacho, tiene su correspondencia directa en los dibujos. En adelante, no se conserva esbozo alguno del arquitecto, y toda la documentación de los archivos consiste en versiones a escala que atienden a aspectos normativos y técnicos.

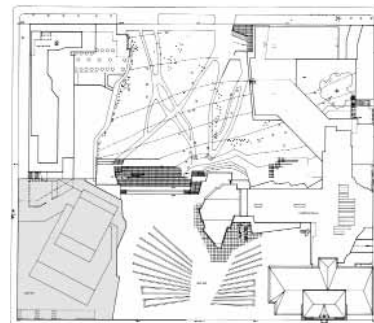
Con todo, durante los años sesenta Aalto recibe diversos encargos similares y participa en concursos para construir varios teatros. A parte del *Finlandiatalo* (1962-75), durante los sesenta construye el Teatro de Seinäjoki (1961-69), inicia los teatros de Jyväskylä (1964-81) y Rovaniemi (1969-76), y participa en el concurso para el Teatro de Wolfsburg (1966), por citar los más importantes. En todos ellos podemos observar hasta qué punto Essen se ha convertido en un tipo canónico que aplica de manera sistemática. En el caso de Jyväskylä, un emplazamiento similar hace más evidente los paralelismos con Essen.

En 1964, Aalto se encarga de proyectar el Centro administrativo y cultural de Jyväskylä, ciudad en la que desarrolla sus primeras obras importantes, como el Club Obrero o el edificio del Cuerpo de la Defensa. La primera propuesta contempla el diseño incipiente de un teatro, que se acaba de desarrollar en 1966. El teatro se sitúa en la esquina de las calles Kilpisenkatu y Vapaudenkatu, al noreste de la plaza central del ayuntamiento, junto con una nueva central de policía.

En esta ocasión no puede adoptar la solución de Essen y alejarse de las calles para producir una forma que reconoce la urbanidad del entorno, pero sin someterse a ella. Así, al igual que en el concurso de Kuopio, un esquina sirve de punto de partida del proyecto. En este caso, el teatro genera dos nuevos frentes a las calles Kilpisenkatu y Vapaudenkatu. Es hacia la plaza central donde la planta adopta un perfil irregular y quebrado que recoge un asimétrico auditorio situado en la bisectriz de las calles. Sobre Kilpisenkatu se encuentran los locales anexos, los despachos, los vestuarios, etc., sobre Vapaudenkatu el vestíbulo y el *foyer*. En el centro, la sala-escenario con los bastidores.

Los accesos vuelven a ser un tema importante y se realizan tanto desde las calles como desde la plaza. En el primer caso, el recorrido comienza en la planta baja, donde se encuentra el vestíbulo y un restaurante, usos que también aparecen vinculados en Essen. Desde la plaza se accede al piso superior, donde se encuentran los *foyers*, un área amplia y a doble altura. Una vez más, los recorridos se producen de forma tangencial, esto es, rodeando el espacio de la sala y dilatando así los trayectos.

Desde el punto de vista de la volumetría, Aalto parece haber aprendido la lección y desde un inicio renuncia a un volumen único, como también hace en el *Finlandiatalo*. Las trazas que resiguen las calles se extruyen para formar una pieza rectangular que hace de basamento del volumen libre y escalonado del auditorio y la caja escénica. El programa auxiliar se lleva al sótano para que éste pueda actuar como un nuevo terreno maleable. Por otro lado, desde el inicio se dota de suficiente altura al tambor de la esce-

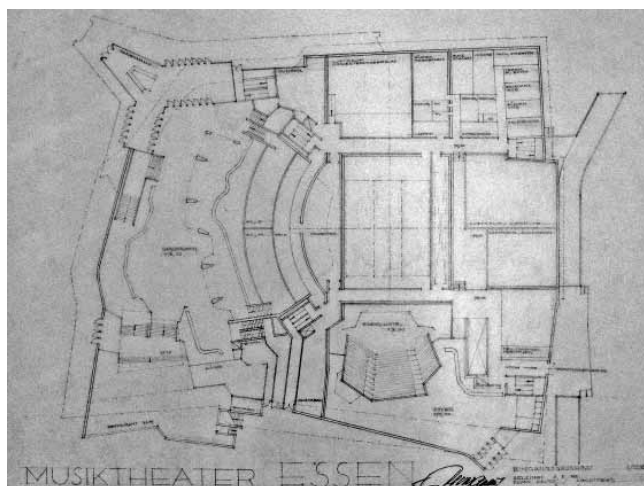


65

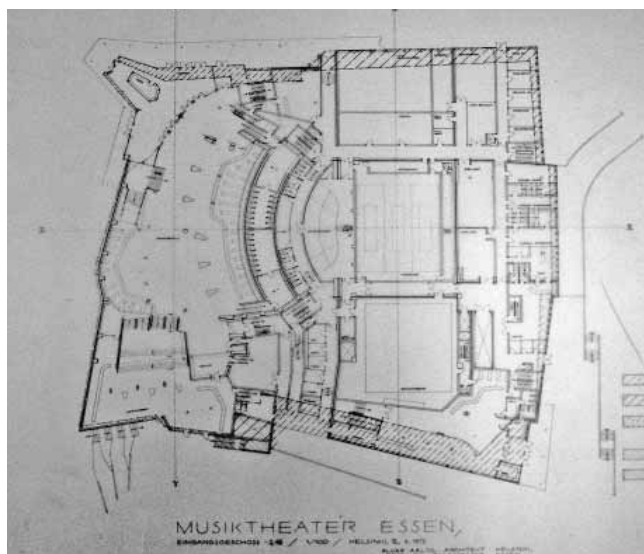
32 AALTO, Elissa. 'Essen theatre'. *Arkkitehti*, 1989, núm. 2.



66



67



68

66 Sección por la sala principal y los foyers, 1970 (AAA 38F7/0434).

67 Planta baja, 1970 (AAA 38F7/0438).

68 Planta baja, 1972 (AAA 38F7/0403).

69 Teatro de Jyväskylä, vista exterior.

70 Maqueta general, 1973 (AAA 104217).



na, que no tiene más remedio que erigirse como un volumen independiente. En cuanto a los revestimientos finales, supervisados por Elissa, se utilizarán piezas cerámicas y celosías de hormigón de color blanco. Las superficies estriadas verticales son un signo de identidad de todos los teatros de esta época.

En mayo de 1970, al mismo tiempo que se está trabajando en Jyväskylä, el despacho de Munkkiniemi acaba un nuevo juego de planos a escala 1/200, (66, 67). Aunque a primera vista la propuesta no parece haber variado, podemos destacar dos cambios. El más evidente concierne al auditorio secundario, que ha disminuido en superficie y ha adoptado una planta asimétrica más compacta. En segundo lugar, el auditorio principal ha disminuido en número de asientos, y el tercer palco, aunque intacto, sólo alberga instalaciones técnicas; se ha mantenido para preservar la proporción y el orden interior de la sala. Finalmente, las zonas de circulación también disminuyen en superficie y se estrechan.

Por su parte, las fachadas continúan con la lógica de la versión publicada de 1963. Un despiece vertical es la pauta para la colocación de los huecos: alargados en las zonas de circulación, en consonancia con su dimensión vertical, y rectangulares para las zonas auxiliares y las oficinas, donde la actividad cotidiana y el frente de las calles urbanas parecen haber dictado su forma y dimensión. Sin embargo, el material sí debe cambiar. El original mármol de Carrara preocupa a las autoridades de Essen, que temen el efecto de la polución. Las alternativas van desde un aplacado de aluminio gris oscuro tratado a altas temperaturas –idóneo para la polución –, a las usuales piezas cerámicas que aparecen en tantos otros proyectos. La decisión no la llegará a tomar Aalto, quien fallece antes de poder escoger el tipo de revestimiento.

El siguiente cambio significativo se produce en 1972, cuando un nuevo juego de planos (68) muestra la eliminación del auditorio secundario. Las autoridades exigen más espacio para los ensayos sin aumentar el volumen del edificio. Es entonces cuando se tiene que eliminar el segundo auditorio y desplazar parte de los almacenes de las plantas superiores al sótano. En 1973 los recortes continúan y afectan a la superficie de aparcamiento, que desaparece (70). En su lugar se coloca un gran plano horizontal de forma triangular, al estilo de la propuesta del concurso. Asimismo, las rampas de acceso al sótano se alejan de los senderos hacia el vestíbulo y se disponen paralelas a la calle Rolandstrasse.

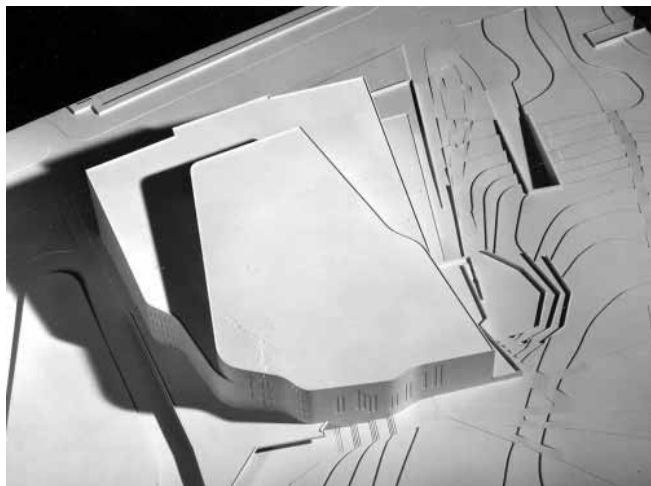
En la misma maqueta donde se observan estos cambios, se han producido algunas variaciones respecto la zona sur del volumen y su relación con el parque. En esta zona la topografía decae hacia la calle, lo que obliga a acordar las cotas interiores de la ópera con el parque (71, 73). La solución parece continuar con la estrategia que se adopta en los primeros anteproyectos respecto el acceso al auditorio secundario. Un conjunto de plataformas escalonadas se adosan a la zona sur, de manera que cada una de ellas coincide con una cota interior. Además, se acompañan de una manipulación de la topografía, que genera un artificial plano horizontal frente a las plataformas que corresponden al restaurante (72). De esta manera, el volumen inicial, encastado en el solar como nacido de la tierra, atiende ahora de manera específica a cada parte del parque, lo que demuestra hasta qué punto la contundencia no está reñida con la atención a las particularidades.



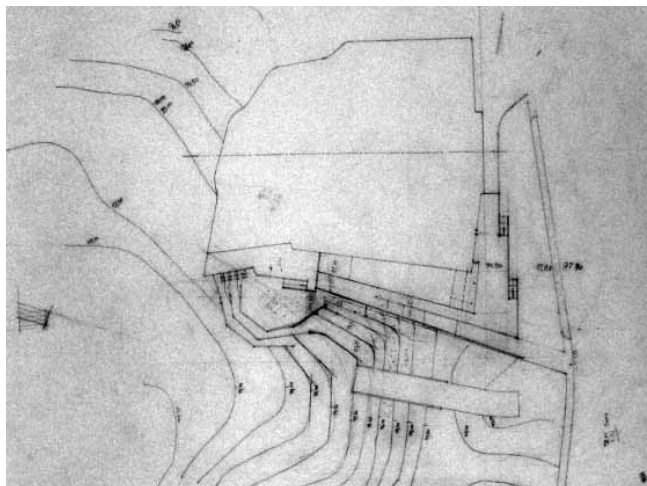
69



70



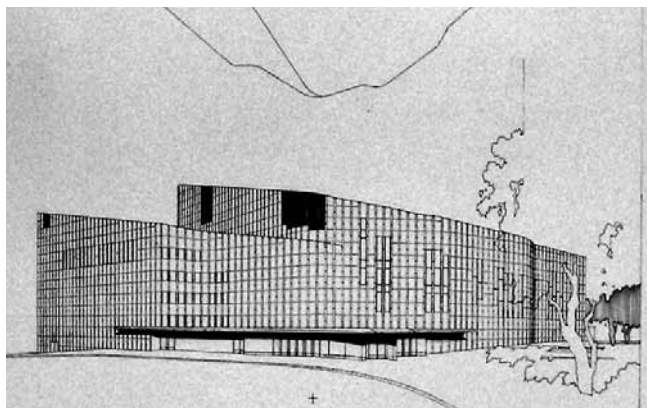
71



72



73



74

71 Vista aérea de la maqueta, 1973  
(AAA 104219).

72 Planta general con la topografía que rodea  
a la ópera, 1973 (AAA 104226).

73 Maqueta. Vista de la zona sur, 1973  
(AAA 38F7/9836).

74 Vista general del frente de la ópera al par-  
que adyacente, 1974 (AAA 38E3/9656).

### Desarrollo y construcción de la ópera (1979-88)

En la primavera de 1976 los planos finales ya están desarrollados, pero la muerte de Aalto en mayo de ese mismo año no facilita el avance de la obra. Aunque se aprueba la propuesta de 1976, no es hasta 1979 que se reemprende con el objetivo de comenzar su construcción. Ese mismo año muere Horst Loy, hecho que provoca que el consistorio contrate al arquitecto alemán Harald Deilmann, quien a partir de ahora será el arquitecto en jefe. Deilmann desarrollará el proyecto constructivo en su despacho de Essen sin contar con la colaboración de Helsinki. Elissa se convierte en la arquitecta de las áreas públicas y pierde, por tanto, el control de la obra.

Con el objetivo de traicionar lo mínimo posible el espíritu de Aalto, Deilmann contrata al arquitecto suizo Mikko Merckling, quien desde 1968 colabora en el proyecto. Aunque la implicación del despacho de Munkkiniemi es muy poca en las últimas etapas del “proyecto constructivo”, la presencia de Merckling y la colaboración de Elissa facilitan las decisiones que aún deben tomarse para finalizar la obra. Estas decisiones conciernen, en especial, a la elección de materiales, sólo esbozada en la memoria del concurso. Por lo demás, el “proyecto constructivo” intenta respetar lo máximo posible las decisiones previas, sobre todo en lo que concierne a los lugares públicos, ámbitos donde Aalto ha puesto los mayores empeños, como ocurre en casi todas sus obras.

La primera decisión que debe tomar Deilmann corresponde a las fachadas. La negativa de las autoridades a utilizar el mármol obliga a plantear una alternativa que, respetando la imagen que perseguía Aalto, sea duradera y práctica. Deilmann se decide por un granito gris de Sardinia, menos luminoso que el inicial mármol pero con unas cualidades similares a cierta distancia. Inaugurada la ópera, ha habido quien ha creído errónea la elección de este material, que vuelve muy pesado al edificio en las distancias cortas.<sup>33</sup> Deilmann argumenta que “el edificio parecerá una roca masiva en medio del parque”. En realidad, la condición errática del volumen parece aludir a un hecho geológico, a un canto rodado, así es que no parece descabellada la lógica de Deilmann.

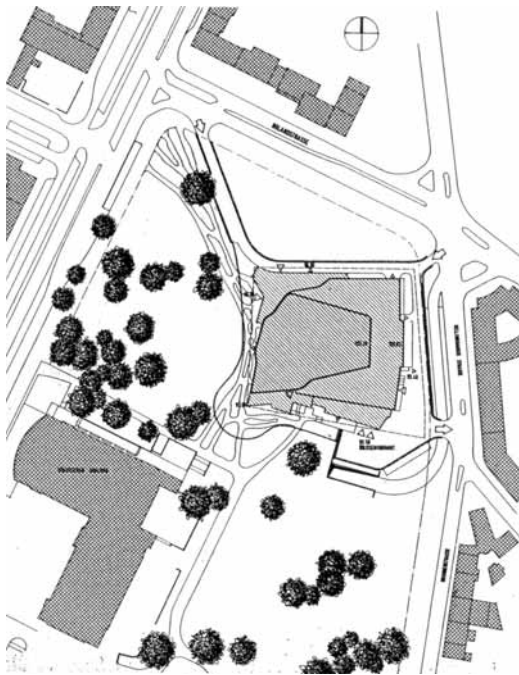
En lo que respecta a los espacios públicos, Deilmann, con la colaboración de Elissa, intenta reproducir los vestíbulos y *foyers* que sí llega a construir el propio Aalto, como los del *Finlandiatalo*.<sup>34</sup> Superficies blancas, pavimentos de un mármol pálido cubiertos parcialmente con extensas alfombras grises, luminarias y mobiliario de Artek, y revestimientos verticales cerámicos garantizan una imagen general a la *maniera aaltiana*. En 1970 Aalto escribe, en relación al teatro de Jyväskylä: “el auditorio del teatro debe tener un diseño alegre y debe producir un efecto que vaya gradualmente incrementando a medida que uno deje el vestíbulo y entre en la zona del auditorio (...)”.

En el interior del auditorio, que puede acoger a 1125 personas, también se intentan respetar las indicaciones de Aalto, que ya en la memoria del concurso se refiere a algunos colores y materiales. Las paredes, los techos, los asientos y el telón contra incendios son todos de un brillante azul cobalto –aceptado por Elissa–, aunque diferente al azul índigo que escoge Aalto<sup>35</sup>, quizás inspirándose en el color del cielo nórdico nocturno. Las paredes respetan las superficies estriadas que se dibujan al inicio y que se ensayan en el *Finlandiatalo*. Aquellas abstractas coníferas se han convertido en tablas curvas de

33 VERWIJNEN, Jan. ‘More than ten years later. What can we learn?’. *Arkkitehti*, 1989, núm. 2.

34 En ocasiones se ha considerado que Aalto es difícilmente copiable y prueba de ello es la casi ausencia de epígonos –Baruël podría ser una excepción. Sin embargo, todos aquellos edificios que se finalizan una vez fallecido Aalto, como el Teatro de Jyväskylä o el Ayuntamiento de Rovaniemi, son difícilmente distinguibles de los que él mismo ejecuta. Podríamos afirmar que parte de su obra se convierte en un tipo propio que adquiere el rango de modelo.

35 Es habitual que en los teatros y óperas dominen los colores oscuros cerca del escenario para evitar reflejos.

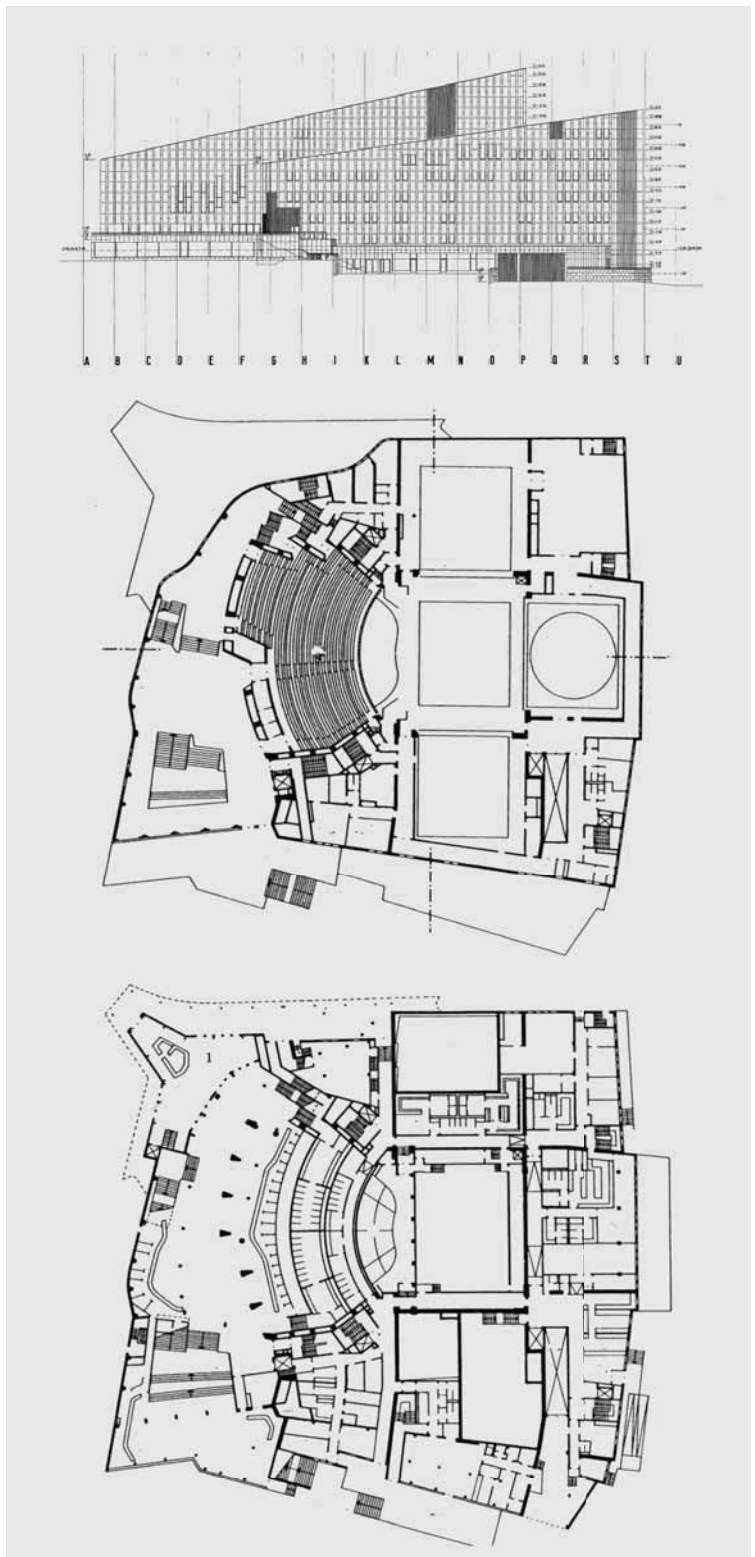


75

El edificio construido (1987-88)

75 Plano de emplazamiento.

76 Por orden: planta baja (vestíbulo general),  
primer nivel de *foyers* y alzado sur.



76

madera separadas de las paredes para disimular las luces y las cámaras de televisión. Por su parte, el color blanco de los palcos contrasta con el oscuro ambiente general.

En lo que respecta a la acústica, el ingeniero Ulrich Opitz será quien tome las últimas decisiones. Aunque la forma asimétrica del auditorio no favorece una óptima distribución del sonido, un techo plegable de mallas y paneles metálicos garantiza la correcta acústica de la sala, que funcionará con menos problemas que en el *Finlandia-talo*.<sup>36</sup> No obstante, no se debe olvidar que Aalto solía decir que “los ingenieros de acústica son personas poco cultas con las que no se puede trabajar”. Es probable que “para Aalto lo importante sea la forma, no la acústica”, como ha afirmado su buen amigo el profesor Nils Erik Wickberg.<sup>37</sup>

Cuando se inaugura la ópera, en 1988, la superficie construida total es de 26.300m<sup>2</sup> y su coste –140 millones de marcos– triplica el previsto inicialmente. Las áreas de aparcamiento, menores en las últimas etapas del proyecto, no se construyen al mismo tiempo ni bajo la supervisión de Deilmann. Poco después se lleva a cabo un nuevo proyecto para el aparcamiento que, aunque no es fiel a los planos de Aalto, se implanta de una manera discreta sin afectar la presencia del edificio.

Aalto consolida en Essen dos de los temas principales en su arquitectura, ambos vinculados con la idea de recorrido arquitectónico. El primero de ellos tiene que ver con la relación entre el espacio interior y el volumen exterior que lo envuelve. El segundo, con la construcción de centro desde el cual generar la obra y controlar los espacios sucesivos que se crean a partir de él.

La dicotomía entre planta y sección, a través de la cual se controla el espacio, tiene un tratamiento prioritario en esta obra. En la arquitectura de Aalto, esta relación no es directa ni recíproca; el contorno interior diverge del volumen exterior. El vacío intermedio acostumbra a contener la estructura, elemento que no suele jugar un papel activo en los proyectos. Gracias a este mecanismo, en la ópera se talla libremente el interior, según las normas del tipo, sin que ello añada un grado de complejidad a la envolvente exterior, más que el deseado.

No obstante, en ocasiones estas dos realidades del edificio se hacen coincidir para conseguir determinados fines perceptivos o sensoriales. En este caso, el contorno en planta del vestíbulo es el mismo dentro y fuera. De esta manera ayuda a vincular las circulaciones que se producen en sus caras. Tanto en la aproximación hacia el vestíbulo principal, como en la circulación por los *foyers*, los sinuosos muros se convierten en efectivos acompañantes de los trayectos del público. Arquitectura y movimiento, edificio y habitante, se hacen inseparables e incoherentes por separado:

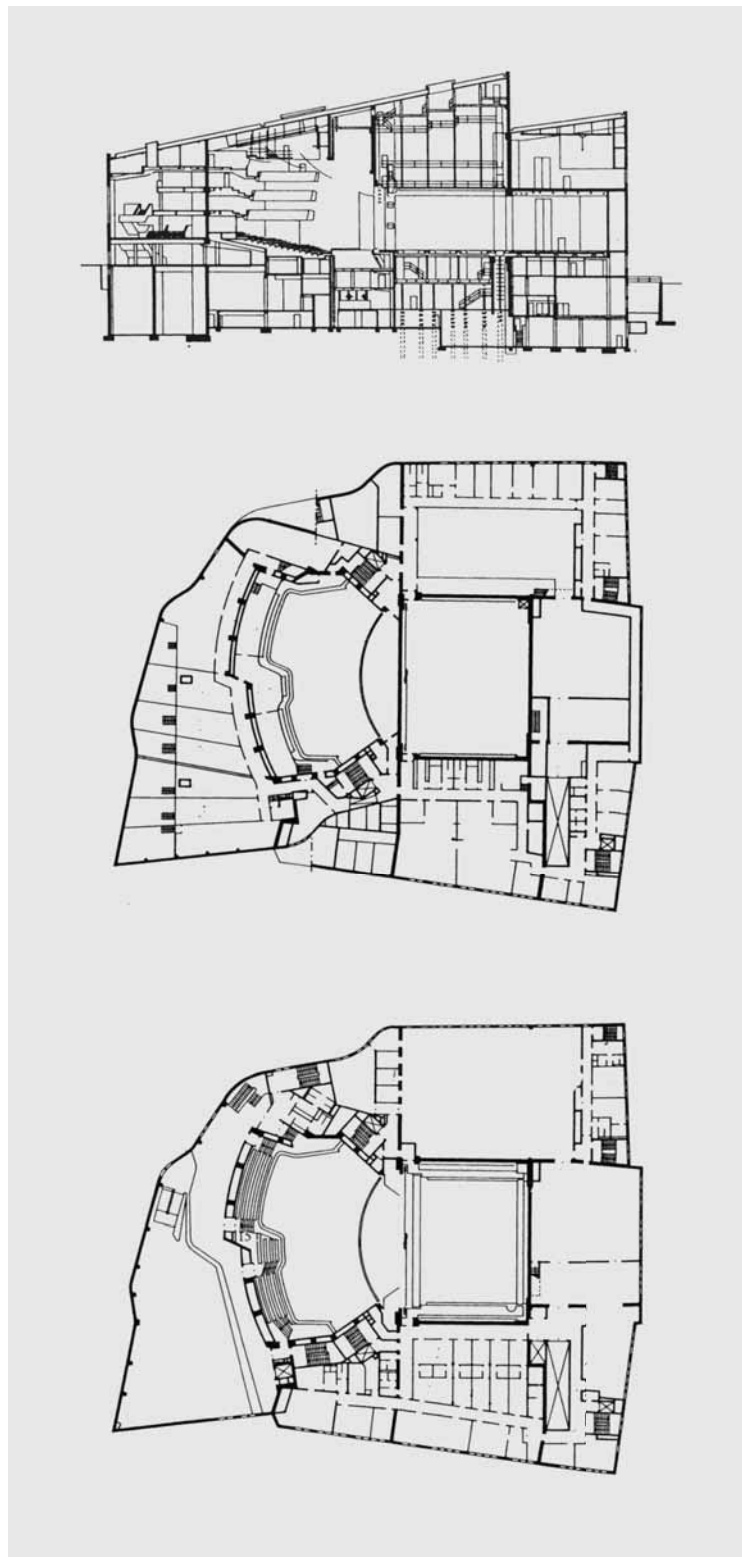
Aalto procura que la arquitectura no sea un mero marco donde se produce una determinada actividad. Las sensaciones, los movimientos, se producen de tal manera que uno no siente esa condición de la arquitectura como puro marco. El edificio no es ajeno a la actividad que le da sentido.<sup>38</sup>

El segundo aspecto a destacar recae sobre la idea de *centralidad*. En la ópera se

<sup>36</sup> Uno de los grandes problemas que surgieron poco después de su inauguración están relacionados con la acústica. La gran cámara de resonancia del auditorio principal, variable para adecuarse a diferentes eventos, tuvo que ser tapada para el correcto funcionamiento acústico. Esta experiencia previene a Opitz en Essen, y la ópera se convierte en una de las que funcionan mejor del país. A: SCHILDT, Göran. *Alvar Aalto. Obra completa: arquitectura, arte y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, DL 1996.

<sup>37</sup> LAHTI, Luona, *op. cit.*

<sup>38</sup> MONEO, Rafael. ‘Principios tipológicos en la obra de Alvar Aalto’. Conferencia en ETSAB dentro del ciclo “Alvar Aalto i la difusió del Moviment Modern”. Barcelona, 1981.



El edificio construido (1987-88)

77 Sección transversal general y los dos últimos niveles de *foyers*.

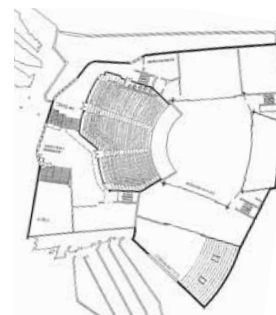
78 Evolución de las planta tipo desde el concurso hasta la construcción de la ópera.

enfatisa la construcción de un potente núcleo que por posición, tamaño y presencia figurativa constituye el factor aglutinador del conjunto. Se trata de una arquitectura que ya no puede confiar en la armonía o jerarquía clásicas ni en la regularidad moderna como principios de unidad. Por eso se busca la fuerte definición de un elemento que se constituya como núcleo aislado dentro de la planta. Esta estrategia formal está presente en todos los edificios analizados. De forma muy evidente en Aalborg y su sala central; pero también podríamos asimilar los patios del Pabellón de París o del Ayuntamiento de Säynätsalo al núcleo –sala-escenario– de Essen y a su función estructurante dentro del edificio.

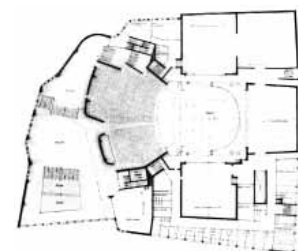
Dicho elemento central, en este caso la sala-escenario, ya no domina jerárquicamente un todo integrado, como en la tradición renacentista-barroca, sino que convive con la tensión producida por una envolvente o contorno que lo rodea y que mantiene sus propias reglas. Es la separación y tensión entre núcleo y contorno la que, por más que parezca paradójico, posibilita la unidad del edificio.<sup>39</sup> Esta tensión es un rasgo característico de la espacialidad aaltiana y acostumbra a ser el origen de los ámbitos de recepción y circulación, como los vestíbulos y *foyers* en la ópera. Se establece, así, una dualidad de espacios entre aquellos dedicados al recorrido, que nos dirigen y encauzan, y aquellos de quietud y contemplación, localizados en el núcleo mismo de la obra y con una fuerte vocación de exterioridad.

Esta organización espacial fomenta una arquitectura por capas, esto es, por una sucesión de contornos que desde el núcleo van extendiéndose hacia el exterior. La flexibilidad y fluidez del espacio aaltiano contagia a la forma de la envolvente del edificio y a los elementos contenidos dentro de la misma, que parecen activar el recorrido de los usuarios y su percepción espacial. Esta forma de manipular el espacio, como haría un artesano moldeando con sus propias manos la arcilla, ha sido expresada de manera precisa por Juan Antonio Cortés, en una de sus pocas reflexiones sobre Alvar Aalto:

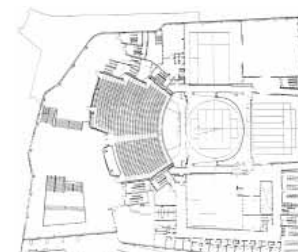
[Aalto] no modela una masa de arcilla; modela y moldea libremente diversos materiales –madera, vidrio, ladrillo– en superficies delgadas, transparentes u opacas, para dar forma al espacio de una silla, de un jarrón o de un edificio. Es decir, modela el espacio que estas superficies contienen.<sup>40</sup>



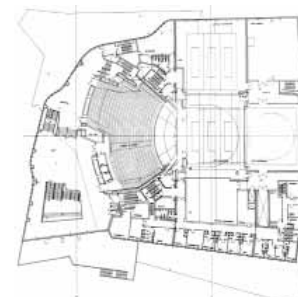
1959



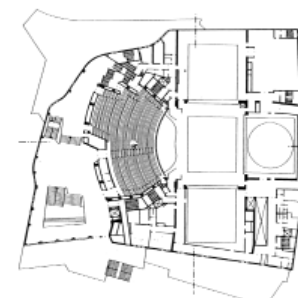
1961



1963



1972



1987-88

39 CORTÉS, Juan Antonio. 'La relación núcleo-contorno en las obras de Robert Venturi'. A: *Escritos sobre arquitectura contemporánea. 1978-1988*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, cop. 1991.

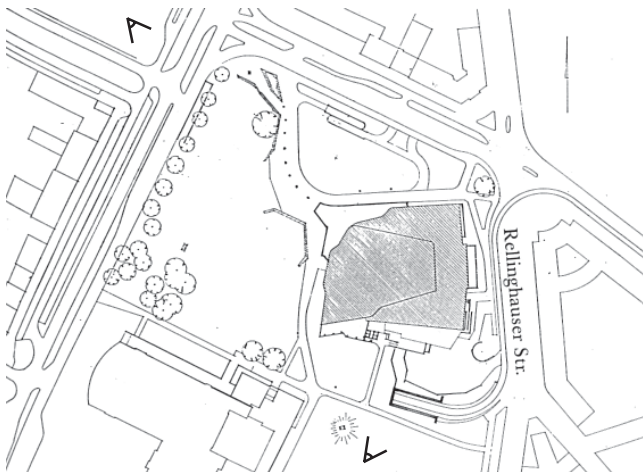
40 CORTÉS, Juan Antonio. 'Las manos del arquitecto'. *Circo*, 2000, núm. 2. [Es la primera parte de una clase impartida en la ETSAB en 1998, en el curso de doctorado "James Stirling" e impartida el año siguiente como conferencia en la ETSAB (Vallés)].



79



80



81

79 Vista aérea del lugar.

80 Vista de la ruta de ingreso principal.

81 Plano de emplazamiento.



## ITINERARIOS

No se pueden describir o analizar los itinerarios a lo largo de la Ópera de Essen sin remarcar su carácter procesional. Con este proyecto, el arquitecto finés parece entroncar con el carácter ceremonial que supone asistir a este tipo de representaciones desde el siglo XIX. En la tradición operística, los asistentes a estos eventos forman parte de las escenografías dramáticas, casi con igual intensidad que los actores. Una muestra de ello es una de las óperas por excelencia, la Ópera de París (1860-75), de Charles Garnier.

Jan Verwijnen ha sugerido que parte del éxito del proyecto de Essen recae en haber sabido reformular, desde una óptica moderna, los grandes espacios públicos de óperas como la de París.<sup>41</sup> Aunque las coincidencias figurativas son casi nulas, existen ciertos paralelismos en la manera de afrontar el encargo y en el modo cómo se acude a ciertos arquetipos de la antigüedad.

Garnier escribe *Le Théâtre* durante un paréntesis en los trabajos de la ópera por la guerra franco-prusiana, en 1871.<sup>42</sup> En *Le Théâtre* desarrolla toda una teoría sobre esta tipología. Garnier, educado en la *École des Beaux-Arts* durante los años cuarenta, es un buen conocedor del mundo antiguo y acude al teatro por antonomasia, el griego, para iniciar su tratado. De éste no le interesa ni la tragedia ni su papel como espectáculo religioso. Se centra en el teatro como artefacto perfecto, tanto desde el punto de vista de la acústica y las visuales, como desde el movimiento y los recorridos de los espectadores. Esta atención hacia los edificios del espectáculo de la Antigüedad es compartida por Aalto, quien llega a soluciones similares desde una arquitectura muy alejada en el tiempo y en el estilo.

Garnier considera que los vestíbulos de los teatros son, en general, “mezquinos, pequeños y embarazosos”, muy poco adecuados para el acontecimiento social que conllevan. En consecuencia, en París pondrá énfasis en estos espacios y su articulación, de ahí la importancia concedida a la escalera de honor que une vestíbulos y *foyers*. Esta escalera unifica las circulaciones, las canaliza y se convierte en el ámbito de mayor teatralización de los espectadores. Su suave pendiente y la curvatura de su perfil expresan con claridad la voluntad de hacer del movimiento del público una danza continua.<sup>43</sup>

De esta manera, el público, al que se refiere como “muchedumbre”, se sitúa en el centro de las reflexiones. Cómo circula, cómo se mueve, tiene un papel fundamental en la formalización del teatro. Sin público, y sin el marco físico que lo acoge y encauza, no existiría el teatro. De ahí que la Ópera de París se convierta en reflejo de la vida de la ciudad, de su urbanidad, de su circulación, de sus ciudadanos. Aalto también coloca al público en el centro de su arquitectura, pero no desde la urbanidad de la ciudad, sino desde la circulación orgánica a través del parque. En cierta manera, tanto Garnier como Aalto realizan una teatralización de la temática de la circulación; manipulan la cadencia de las circulaciones para hacer del público el actor principal del teatro.

Así pues, la procesión hacia la Ópera de Essen comienza en el parque Stadgarten. Aalto prevé que se pueda acceder desde diferentes puntos, y para ello traza diversos caminos peatonales que convergen bajo la marquesina del vestíbulo. Sin embargo, el trazado de los sinuosos caminos no llega a realizarse según la propuesta original, como ocurre también con el aparcamiento. En la ejecución final, la geometría de los cami-

41 VERWIJNEN, Jan, *op. cit.*

42 GARNIER, Charles. *Le Théâtre*. Arles: Actes Sud, cop. reedición de 1990.

43 Para un conocimiento profundo de la propuesta de Garnier y de la ópera como tipo arquitectónico y dramático, consultar: QUESADA, Fernando. *La Caja mágica: cuerpo y escena*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004.



82



83



84

82 Vista de la ópera desde la esquina noroeste del parque, 1988 (AAM arkk 70/31).

83 Fachadas de la ópera hacia el parque, 1988 (AAM arkk 70/30).

84 Marquesina de acceso, 1988 (AAM arkk 70/6).

nos es mucho más rígida y no obedece a la sinuosidad y organicidad de las primeras propuestas. A pesar de ello, se intenta respetar su ubicación aproximada y la voluntad de que sea la esquina de las calles Huyssenalle y Rolandstrasse –noreste del parque– el punto desde el cual se inicie el itinerario principal. Se trata de una posición que obliga a una aproximación en escorzo, tangente al volumen.

Esta situación topológica, que en tantas otras ocasiones hemos reseñado, resulta aquí imprescindible para entender de qué manera Aalto comienza a estructurar la forma. No se trata sólo de definir un modo de aproximarse y acceder al edificio. Más bien estamos frente a una estrategia que implica a toda su organización interna, que se desarrolla gracias a la tensión que se produce entre el núcleo mismo de la obra y la aproximación hacia él, rodeándolo. Como ha sugerido Rafael Moneo, “Aalto estructura el edificio, más que sobre un eje que le dé apoyo –sobre el que la figura crezca–, sobre los ejes tangentes que tienen que ver con los accesos”.<sup>44</sup>

La esquina noroeste del parque (82), punto de origen de todos los acontecimientos perceptivos y sensoriales que se desarrollarán a continuación, resulta reforzada en la versión construida. El escultor Ulrich Rückriem diseña para la ocasión diversos muros de granito que ayudan a dirigir a los peatones desde ese punto, que queda fijado con un gran monolito del mismo material. Desde aquí el edificio se lee como un gran bloque gris depositado sobre el terreno y animado por los claroscuros de su sinuosa fachada recortada contra el cielo –quizás con menos vitalidad que si hubiese sido mármol de Carrara. El gran bloque queda sesgado en su base por la sombra que produce la gran marquesina de entrada, que se avanza para acoger y cobijar al público que se dispone a entrar.

Si el avance hacia la marquesina se produce por la tarde, con el sol iluminando la sinuosa fachada de los *foyers*, el recorrido resulta más complejo y rico. Cualquier cambio en el ángulo de incidencia del sol en el volumen modifica los tonos del pétreo revestimiento y parecer animar la fachada acentuando sus curvas, incluso las más suaves. A esta situación perceptiva contribuyen las alargadas ventanas y los pequeños resaltes verticales del revestimiento de piedra, que en las zonas de servicios se mantienen planos.<sup>45</sup> Son éstos unos efectos visuales ya experimentados en la obra de Aalto, pues de manera similar se debía percibir el Pabellón de París y su enlistonado vertical de madera cuando el público se disponía a visitar el edificio.

Diversas farolas aaltianas colocadas en fila y los muros de Rückriem marcan, junto con el propio sendero peatonal, los pasos del público hasta la batería de puertas bajo la marquesina. Ésta se extiende hacia el norte soportada por una línea de pilares que forman un porche que acoge al público que llega en coche. Bajo la marquesina, y antes de atravesar la siguiente batería de puertas, se encuentran las taquillas, verdaderas protagonistas de esta antesala al vestíbulo (84). El mostrador de las taquillas y el suelo se revisten con un mármol blanco que contrasta con las carpinterías oscuras de cobre. Un falso techo continuo de rejilla de color blanco se sitúa a 2,5 metros y acaba de definir este comprimido ámbito.

Una vez atravesada la segunda batería de puertas, el público ya está en disposición de moverse por el vestíbulo. Se trata de un ámbito más alto, donde los tonos claros



<sup>44</sup> MONEO, Rafael, *op. cit.*

<sup>45</sup> En las primeras versiones después del concurso, la anchura del revestimiento se mantenía constante en el bloque de servicios y variada en las zonas públicas. De esta manera, la anchura del revestimiento en la zona de *foyers* se reducía y sobresalía en forma de pequeñas nervaduras que producían una ondulación más pronunciada y diversa. En la versión construida, pese a la homogeneidad en la anchura del revestimiento, se intentan mantener los sutiles efectos que Aalto propone en los inicios del proyecto.



85



86

**85** Marquesina que rodea el vestíbulo principal. Cara norte (AAM arkk 70/35).

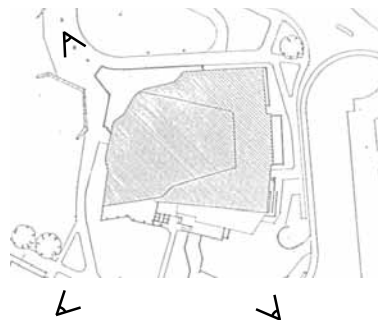
**86** Cara sur, con la zona del restaurante en la parte interior del volumen de la ópera, 1988 (AAM arkk 70/21).

**87** Plataformas que resuelven la entrega del volumen general con la topografía del solar (AAM arkk70/34).

**88** Fachada de la zona del restaurante, a una cota intermedia entre el vestíbulo de la planta baja y el primer nivel de los *foyers*, 1988 (AAM arkk 70-18).



87



88



dominan por completo paredes, suelos y techos. En el centro, una serie de pilares achafanados son un “recordatorio” de la geometría de la cávea superior. Su presencia divide en dos el vestíbulo. Tras ellos, los sinuosos mostradores del guardarropa, típicos de Aalto. Frente a ellos, las escaleras públicas que continúan el recorrido hacia las plantas superiores. Poco a poco el espacio se dilata y prepara al público para la experiencia más intensa de los *foyers*. Si en el exterior moverse es avanzar en horizontal, en el interior es subir y rodear el auditorio.

Para continuar el recorrido Aalto dispone dos alternativas y evita así el trayecto único, como ha ocurrido en los ejemplos precedentes. La más directa conduce al público, después de un giro de 90 grados, al gran espacio de triple altura del foyer, cuya riqueza espacial proviene de la geometría de sus envolventes y de los desniveles desfasados de los pasillos de los palcos. La segunda alternativa dilata el ascenso. Hacia el fondo del vestíbulo y frontalmente se sitúa un tramo más ancho y tendido de escaleras. Su fuga vertical y la visión del parque parecen invitaciones suficientes para acercarse y subir. Desde su descansillo se abren dos nuevas alternativas. La primera resulta de continuar recto y bajar un tramo aún más ancho de escaleras que desembarcan en el bar-restaurante, un ámbito recogido y acogedor con vistas hacia el parque. La segunda supone realizar un giro de 180 grados y encarar la visión acompasada que se va desplegando conforme se asciende por otro tramo de escaleras y se vislumbran los techos de los niveles superiores.

Esta segunda alternativa, más pausada y dilatada, enfatiza la sorpresa espacial que supone el descubrimiento de los diferentes accesos al auditorio, dispuestos a modo de galerías decaladas. Éstas contrastan con la verticalidad de las ventanas, cuya geometría parece potenciar el horizontal sol de poniente que baña este espacio, vinculándolo así con la tradicional luz rasante de los espacios nórdicos. Si en Aalborg Aalto llevaba a cabo uno de sus ejercicios más precisos de iluminación cenital, en Essen será suficiente la luz lateral para generar un ambiente a la altura del acontecimiento público que supone una ópera.

Desde el parque, Aalto también prevé un acceso directo a los *foyers*. Sobre el bar-restaurante una terraza continúa el suelo de la planta primera y enlaza con el parque a través de una gran escalera lineal. En los intermedios, el público puede dirigirse al bar o salir al exterior, para después retomar el espectáculo de una forma ágil y directa. Cuatro grandes huecos, de proporción horizontal, se encargan de esta conexión visual y física. De hecho, son los únicos huecos que se disponen en el agudo ángulo inferior con el que se remata esta parte del edificio. Aunque es la parte más próxima al parque, Aalto quiere evitar un excesivo protagonismo del exterior y focaliza las miradas hacia el interior del volumen y los recorridos que se producen en él.

Una vez en la planta primera, una pequeña escalera de doble tramo, casi un púlpito, centra la atención del público. El recorrido continúa ahora hacia ella. Para encontrar su arranque aún se tiene que subir un suave y ancho tramo de diez escalones. Después de este breve ascenso, un giro de 180 grados encara las pequeñas escaleras y con ellas el primer nivel de galerías. Un poco más hacia el fondo, otro tramo de escaleras continúa el ascenso hacia el segundo y último nivel de galerías, en cuyos extremos se concentran las salidas de emergencia.

De este modo, el recorrido envolvente y ascendente por los ámbitos públicos oscila entre los extremos opuestos del vestíbulo: se dirige primero de norte a sur, para después girar 180 grados y encarar de nuevo la zona superior y más alejada del parque. En este trayecto de ida y vuelta, las escaleras realizan la tarea de efectivas articulaciones espaciales. En ellas los diversos cambios de sentido y las fugas verticales se concentran para



89 Secuencia de imágenes que recogen el recorrido desde la zona del vestíbulo hasta el primer nivel de *foyers*, pasando por la gran escalera de doble tramo que articula ambos espacios con la zona del restaurante, frente al parque. Las fotografías están tomadas a primera hora de la tarde, cuando el sol incide de manera más horizontal en los espacios interiores, a través de los verticales huecos de las fachadas onduladas.



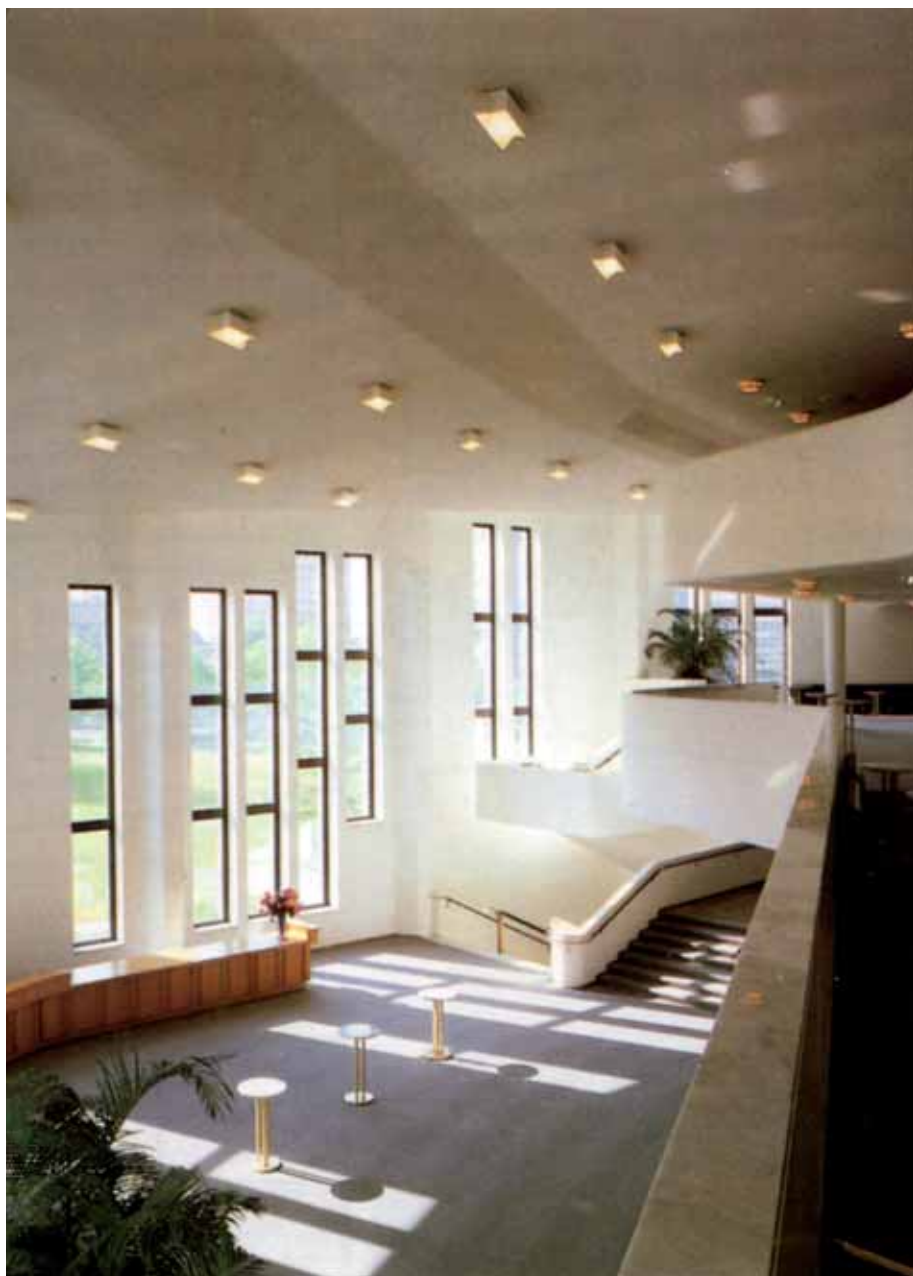


90

90 Vista contrapicada de los *foyers* desde la gran escalera de doble tramo que los une con el vestíbulo.

91 Vista de los *foyers* desde el segundo nivel de palcos.







92

92 Vista interior del auditorio.

guiar al público y enfatizar los umbrales entre los diferentes ámbitos. Al igual que en Viipuri o Säynätsalo, el recorrido ascendente se convierte en el *leit motiv* de la propuesta, que encuentra en el ascenso la excusa para producir las experiencias arquitectónicas más intensas.

Después de un recorrido en el cual el público está continuamente impulsado a avanzar y a experimentar el despliegue de acontecimientos que se suceden, se accede al interior del asimétrico y ancho auditorio. La luminosidad y blancura de los espacios precedentes se torna aquí oscuridad y noche. Una vez más, como Asplund en el cine Skandia (Estocolmo, 1922-23), o el propio Aalto en el Club Obrero, en Viipuri o en París –por citar ejemplos analizados–, el núcleo mismo de la obra, desenlace del trayecto, se vuelve exterior. Sólo la blancura de los palcos actúa de contrapunto de un espacio que busca en los tonos oscuros la desmaterialización de sus límites. El último movimiento del público, aquel que le acerca a sus asientos, cierra el largo trayecto por el edificio y le prepara para la siguiente escenografía, esta vez sobre el escenario.

La Ópera de Essen es la última gran obra construida del maestro finés y la confirmación final de toda la serie de invariantes que se han desgranando a lo largo de los diferentes análisis. El entorno donde debe situarse y la formulación volumétrica final parecen reproducir las circunstancias y las soluciones de un proyecto tan alejado en el tiempo y en la escala como la Biblioteca de Viipuri.

La ópera parte de un parque urbano que se establece como el ámbito público habitual respecto al cual, y tangente, se colocan las obras de Aalto. La volumetría, que tiende a la compacidad, acaba resolviéndose a través de dos mitades de geometría y programa diferentes, como ocurría en Viipuri, aunque en aquel caso aún de manera un tanto forzada.

También como en Viipuri, la situación de los accesos, los vestíbulos y todos aquellos elementos que articulan los recorridos, como las escaleras, protagonizan los sucesivos esbozos.

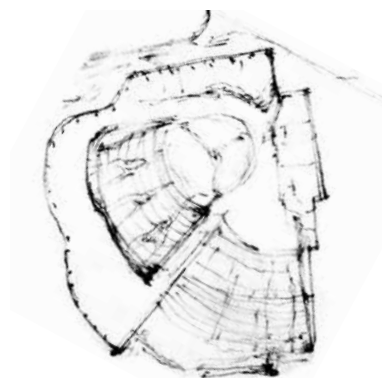
En Essen, Aalto insiste en la sinuosa envolvente de los *foyers* y en su implicación en la colocación de las escaleras y la ascensión hacia los diferentes palcos del auditorio.

Y todo ello a través de unas pocas reglas de juego que ya son tradicionales a estas alturas: la definición de un fuerte núcleo, el auditorio en Essen, el mostrador de préstamos en Viipuri, y la situación perimetral de los espacios de circulación, que se desarrollan, también en ambos casos, de abajo hacia arriba, en un claro recorrido procesional ascendente del que Aalto ha sido un gran amante.

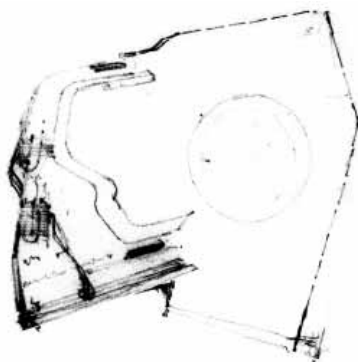
I



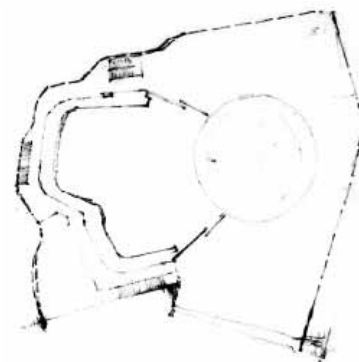
I (1958)



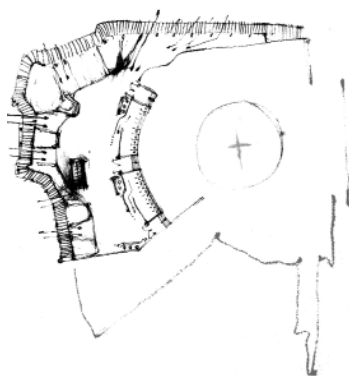
II



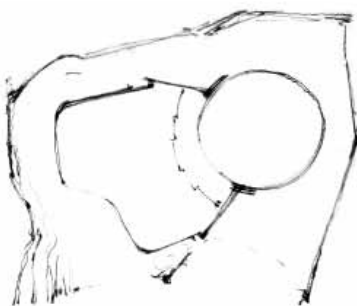
VI



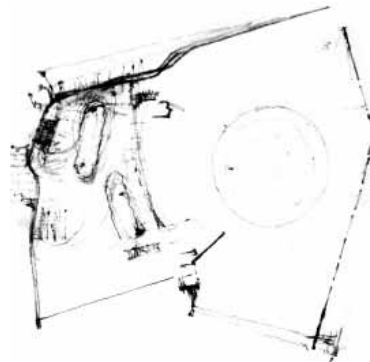
VII (principios de 1959)



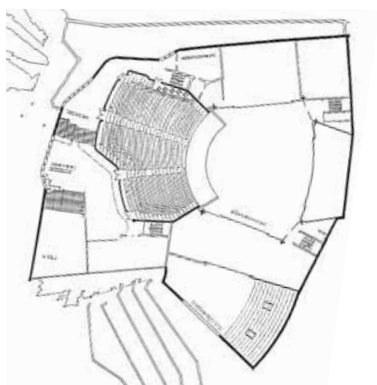
III



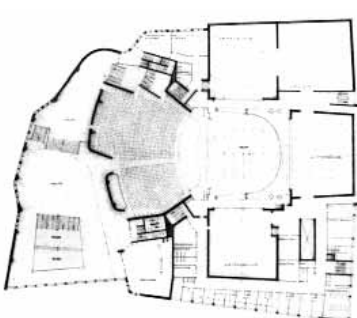
IV



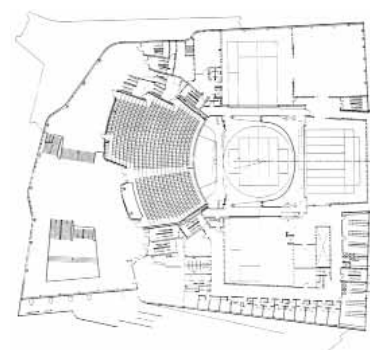
V



VIII (1959, el concurso)



IX (mediados de 1961)



X (1963)



## **POSFACIO**

**El espacio central y el recorrido perimetral**

**“The autonomous room”: espacio continuo *versus* espacio discontinuo**

**La percepción sensible: la consistencia material de los itinerarios**

**Cuadro comparativo**

*Un arquitecto es alguien que maneja los materiales y la forma, lo que diga no vale nada. Lo que vale es lo que hace. Mi pensamiento sobre la arquitectura lo pueden ver en mi obra, lo que digo pueden olvidarlo.*

Conferencia en Londres, 1950

**Alvar Aalto**

*Este apartado cierra un estudio que ha pretendido, fundamentalmente, hablar de arquitectura desde la propia arquitectura, es decir, desde las obras. Para ello se ha utilizado un conjunto de ejemplos de un único arquitecto, Alvar Aalto, y según un acotado punto de vista: el espacio arquitectónico y el recorrido. Este punto de partida es el que tomó el autor al iniciar la investigación y realizar el seguimiento pormenorizado del proceso proyectual de cada una de las obras que protagonizan los cinco capítulos centrales de la tesis. Las obras se han analizado en su concreción pero no aisladamente, ya que se ha intentado contextualizarlas y hacerlas partícipes de la cadena de proyectos que en su globalidad conforman la arquitectura de Aalto.*

*Bajo estas premisas, en el prefacio se anunciaba la hipótesis de partida: el espacio central y el recorrido perimetral o envolvente como estrategias fundamentales para entender aquello que Aalto propone en cada proyecto y que es consustancial a su arquitectura. Esta hipótesis persigue desvelar las cuestiones fundamentales que podemos aprender de sus proyectos, no por su novedad, sino por la manera particular cómo los lleva a cabo. Y más importante aún, para descubrir con qué finalidad, qué persigue con todo ello.*

*Por otro lado, el análisis específico de algunas estrategias se ha querido combinar con una reflexión más general en torno a la cultura nórdica en la que se forma Aalto. Aunque no es el objetivo último de esta tesis el enmarcar históricamente su quehacer, sí se ha considerado importante señalar cómo sus espacios se apoyan en la tradición romántica –algunos críticos han hablado de vernácula– y la clásica, lo que en términos históricos se ha denominado Movimiento Nacional Romántico y Clasicismo Nórdico. Ambos movimientos, y sus figuras –especialmente Asplund–, participan de algunas estrategias comunes, como la composición por elementos o partes y el sistema de salas independientes (autonomous room). Estos principios apoyan y redundan en la hipótesis propuesta para la investigación.*

*A continuación se esboza, a través de tres apartados, aquellos aspectos generales tratados a lo largo de las páginas precedentes, comprobando cómo interviene el espacio y el recorrido en lo que entendemos que es el fin último de la arquitectura de Alvar Aalto: fundar un lugar propicio para la vida y sus actividades, es decir, un espacio pensado desde las acciones y los movimientos de los usuarios.*



## EL ESPACIO CENTRAL Y EL RECORRIDO PERIMETRAL

*Direccionalidad y centralidad*, camino y lugar, son dos principios básicos de la organización del espacio físico que aparecen de forma recurrente en todas las épocas. Son dos formas opuestas de configuración espacial, aunque complementarias. En la planta central clásica, los elementos que forman su perímetro se organizan según una estricta simetría polar. Los elementos se someten a una relación de jerarquía en la que el centro es visto como el origen y el fin de la composición. También suele convertirse en la referencia de sus alrededores, a los que acaba ordenando, cuanto menos topológicamente. Además, por su propia naturaleza, tiende a una configuración vertical y estática. En cambio, el espacio direccional se caracteriza por un sentido procesional que, en su avance, entrelaza los elementos a su alrededor. La unión de ambos principios constituye la manifestación de la tridimensionalidad de la arquitectura.<sup>1</sup>

La idea de centralidad tiene un ejemplo representativo en la Villa Rotonda de Palladio. La villa se basa en una organización jerárquicamente ordenada que se materializa en la forma de una cúpula, bajo la cual se encuentra un área central en la que el observador puede situarse y abarcar el conjunto. El resto del edificio está subordinado a la cúpula que corona el espacio central y se organiza a su alrededor. El todo y las partes están en consonancia, al igual que en cualquier propuesta clásica.

La Villa Rotonda, en su dimensión paradigmática, está presente en gran parte de la arquitectura de Asplund, al que se podría considerar uno de los maestros –quizás el único– de Alvar Aalto. Uno de los temas principales en Asplund es el espacio central, aislado y centrípeto, desde el cual se organizan sus proyectos. El resto de la planta se dispone como una opacidad previa y en contraste con el núcleo, que remite a una fuga vertical.<sup>2</sup> En general, penetramos hacia él por una corona edificada según un eje claro de visuales y circulaciones que coinciden. Este itinerario de acceso se articula y organiza a partir de cambios de escala e iluminación, la ascensión del plano del suelo, o el descenso del techo. El proyecto se presenta como un recorrido, como un eje claro que reúne los diferentes elementos arquitectónicos dotándolos de coherencia y potenciando el misterio final del tránsito: “un espacio central, estático, iluminado cenitalmente que tiene vocación de bóveda celeste”.<sup>3</sup>

Diversos son los casos que pueden servir para ejemplificar estas estrategias. Uno de los primeros edificios que muestran con claridad lo expuesto hasta aquí es la Capilla del Bosque (1918-20). En 1915, Asplund emprende el diseño de la primera de las capillas para el Cementerio Sur de Estocolmo. Un recorrido frontal y procesional queda definido desde la embocadura de la tapia que delimita el recinto de la capilla. Desde ese punto comienza un itinerario perpendicular al pórtico que da paso al abovedado interior. Los ejes visuales y de circulaciones coinciden y en ningún momento quedan interrumpidos. Todos los elementos de la capilla están encaminados a reforzar la ruta de acceso. El muro del recinto, los árboles, las columnas del porche, etc., pautan los episodios arquitectónicos y dan sentido al movimiento de los usuarios, al tiempo que colaboran en la percepción ordenada y controlada del conjunto.<sup>4</sup>

1 MARTÍ ARÍS, Carles. *Las Variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: COAC. Ed. del Serbal, 1993.

2 BRU, Eduard. ‘Sis idees d'ordre’. Tesis Doctoral, UPC, Barcelona 1987 [Biblioteca ETSAB].

3 CORNELL, Elias. ‘El cielo como una bóveda’. A: AHLBERG, Hakon. *Gunnar Asplund, arquitecto (1885-1940)*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, etc., 1982, pp. 73-93.

4 José Manuel López-Peláez ha dedicado parte de sus investigaciones sobre Asplund al tema de los itinerarios. Las diferentes estrategias que señala se pueden agrupar en cuatro grupos: “el misterio final del tránsito”, “los recorridos alternativos”, “los espacios intermedios” y “el recorrido a partir de la unión de elementos autónomos”. Estas y otras

En 1917, un año antes de comenzar la construcción de la capilla, Asplund emprende el diseño del Tribunal de Lister. El mecanismo de ingreso vuelve a aprovechar un camino lineal y longitudinal para afrontar la aproximación a la obra, un volumen basado en la intersección de una semiesfera y un prisma rectangular. En sus últimos edificios, como los Laboratorios Bacteriológicos en Estocolmo (1934-36), la organización vuelve a ser la misma. De la misma manera que en los Juzgados de Göteborg (1917-37), una crujía rodea un gran espacio central de triple altura iluminado cenitalmente. En torno a él se disponen los pasillos que conectan las principales dependencias. El acceso se produce de forma axial y después de atravesar la crujía que define el patio cubierto central.

Sin embargo, la obra que obedece de manera más clara a los principios mencionados es la Biblioteca Municipal de Estocolmo (1921-28). La biblioteca se construye a partir de la relación entre un gran cilindro iluminado lateralmente y tres alas más bajas que forman un “U” y lo abrazan. En el cilindro se encuentra el espacio más representativo de la propuesta, hacia donde se dirigen todas las circulaciones: la sala de préstamos. Las alas que lo rodean acogen las salas de lectura y estudio. Asplund parece encontrar en el programa de la biblioteca la ocasión perfecta para organizar la forma y el espacio desde los criterios de *centralidad* y *direccionalidad*, desde el espacio central y el recorrido ascendente hacia él.

Son estas cuestiones, y no las puramente figurativas, las que parecen influir al joven Aalto a la hora de abordar el concurso para la Biblioteca de Viipuri (1927-35). Aunque en los primeros esbozos las referencias no escapan a la simple copia, a lo largo del proceso de proyecto incorpora una serie de cambios estructurales que cristalizarán en la manera habitual como se organizarán sus edificios en adelante. Las relaciones con el núcleo de la propuesta –la sala de préstamos– ya no se reducen a ejes simétricos dispuestos a su alrededor. La aproximación hacia él se propicia por su perímetro, en escorzo, nunca axialmente. En la versión ganadora, el acceso tangencial a la biblioteca, el giro de 90° para encarar la escalera de ingreso y diversos quiebros más en el interior muestran con claridad estas operaciones sobre las circulaciones y su desenlace.

Si en la planta central clásica las secuencias de ingreso y las circulaciones remiten jerárquicamente al centro, en los proyectos de Aalto las relaciones pasarán a ser interdependientes y dinámicas. Los itinerarios rodean y abrazan el núcleo, nunca se disponen de forma exclusiva hacia él. Escoger una sola dirección de acceso en las plantas centrales suele ser difícil a causa de su propia geometría. Aalto intenta superar esa rigidez sin renunciar al espacio central como ámbito público principal. En la versión final de Viipuri, el volumen principal se organiza en torno a un centro muy claro de escaleras y el mostrador de préstamos.<sup>5</sup> Para alcanzar ese centro, el usuario ha de realizar, como en las versiones previas, un elaborado recorrido ascendente y envolvente donde varios quiebros y diversos cambios de escala de los espacios le acompañan.

También envolventes son los trayectos de aproximación al edificio. En el emplazamiento definitivo la biblioteca se coloca sobre la calle Koulu, que divide en dos el parque Torkkelin. Esto obliga a rodear la biblioteca cuando se atraviesa el parque y, por lo tanto, a percibirla siempre en escorzo. Además, Aalto manipula diferentes caminos y masas verdes para producir los diversos accesos. Incluso llega a proponer la presencia de un pequeño estanque frente a la entrada principal, deshaciendo así cualquier opor-

reflexiones se reúnen en su tesis doctoral: LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. *La arquitectura de Gunnar Asplund*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002.

<sup>5</sup> Es evidente que la situación central del mostrador de préstamos atiende a un criterio funcional de control visual de todos los ámbitos de la biblioteca. Esta cuestión, que llega a Aalto a través de Asplund y de las bibliotecas civiles americanas, no explica por sí sola el rol del espacio central como generador de la obra.

tunidad de acceder axialmente. De esta manera, las diversas versiones de la biblioteca, situadas en solares próximos pero diferentes, evolucionan desde una casi indiferencia respecto al lugar, hasta fabricarse el entorno perfecto para generar la percepción del edificio que el arquitecto precisa. Una actitud que desarrolla primero en el Sanatorio Antituberculoso de Paimio (1928-33) y que se mantendrá a lo largo de su carrera, como muestra el Teatro de la Ópera de Essen (1959-88). En la ciudad alemana, el punto de partida vuelve a ser un parque urbano que se manipula y acondicionada para provocar las aproximaciones y las visuales deseadas.

Todo ello lleva a afirmar que la arquitectura de Aalto construye su entorno y no al revés; da forma al sitio y no lo contrario. En ocasiones se ha considerado que sus proyectos nacen de la lectura del lugar, pero es ésta una visión simplista que ha conducido a una interpretación naturalista u organicista de su arquitectura, reduciéndola a una pura gestualidad atenta a las variaciones topográficas. El lugar, como el programa mismo de los edificios, en muchas ocasiones forma parte del encargo o del concurso que da lugar a la obra. Para Aalto es fundamental tanto uno como otro, pero en ambos casos son manipulados con una determinada finalidad espacial y formal, de manera que al final es su voluntad la que acaba determinando los programas y los lugares donde debe ubicarlos.

Esta voluntad de generar un lugar propio y adecuado para la obra sería una de las razones por las cuales Aalto procura siempre partir de un núcleo al construir sus propuestas. En general, gran parte de sus edificios se componen a partir de la aglomeración o yuxtaposición de diferentes volúmenes o cuerpos en torno a un espacio central, cubierto o descubierto, interior o exterior, que los aglutina. Sus construcciones se pliegan, se curvan o rodean ese espacio central, que es el que garantiza la estabilidad del conjunto. Frente a lo extrovertido y centrífugo de la modernidad ortodoxa, Aalto plantea una arquitectura basada en lo introvertido y cóncavo.

Cuando el lugar está caracterizado y acotado, la propuesta tiende a la compacidad y el núcleo se comporta como una sala interior cubierta. Los parques urbanos de Viipuri o Essen, o el solar del Museo de Bellas Artes de Aalborg (1958-72)<sup>6</sup> a los pies de un promontorio son enclaves donde Aalto actúa por contraste y plantea volúmenes que focalizan el entorno y entran en diálogo sin la necesidad de desmembrarse. En los interiores, el punto de control en Viipuri, la sala de esculturas en Aalborg, o el auditorio en Essen cumplen la función de centro alrededor del cual situar los vestíbulos y los espacios de circulación.<sup>7</sup> En otras ocasiones, cuando el contexto está indefinido o bien es hostil, la yuxtaposición de diferentes salas o piezas en torno a un centro generador deriva en un sistema claro: *la composición por elementos o partes*. Se trata de un principio académico que se practica de modo sistemático desde la popularización de las enseñanzas de

6 Este proyecto presenta una evolución singular dentro de los casos analizados. En un inicio parte de una configuración claustral donde diferentes salas rodean un patio central descubierto. En el avance de las diferentes versiones, el patio desaparece y el museo tiende a la compacidad. La sala final de esculturas y conferencias, en el centro del alambicado volumen final, juega el papel de centro aglutinador y foco alrededor del cual se disponen todas las salas y los espacios de circulación.

7 Un caso extremo son los enclaves urbanos consolidados donde se desarrollan sus proyectos. En ocasiones se ha comentado la necesidad de Aalto de un entorno natural para la configuración de sus edificios. Las construcciones urbanas, como las del centro de Helsinki, no parecen mostrar las mismas cualidades, sobre todo aquellas que tienen que ver con la implantación y la relación con el plano del suelo. En obras como el Edificio Comercial Rautatalo (1951-57), o la Librería Universitaria de Helsinki (1961-64), es el interior, generalmente un patio cubierto, donde se localiza con mayor claridad su apuesta espacial, por lo que se acaba convirtiendo en el punto más importante de edificio.

Jean-Nicolas-Louis Durand en París. El Movimiento Moderno hereda este principio racional adjudicando a cada parte un uso y una determinada estética.<sup>8</sup>

En Viipuri, Aalborg y Essen los volúmenes tienden a la unidad, pese a la articulación bipartita de la biblioteca y de la ópera, o el perfil escalonado del museo. En el Pabellón finés para la Exposición Internacional de París (1936-37) y en el Ayuntamiento de Säynätsalo (1949-52), la composición por partes sí se ejecuta con contundencia y dirigida a conformar un contexto exterior para las obras. En el primer caso, debido a la excesiva proximidad del Museo de Trocadéro, que obliga a crear una referencia propia para la recepción y la entrada de visitantes. En el segundo caso, el ayuntamiento forma parte de un plan general que busca definir los espacios colectivos del municipio; para ello se acota primero una plaza central *-keskurostori-* y se define después un claustro para el edificio más representativo del nuevo centro cívico.

En París, el pabellón se fragmenta y articula con el objetivo de provocar un movimiento perimetral y envolvente de los visitantes, que además se enfatiza por el progresivo crecimiento en altura de los volúmenes.<sup>9</sup> Las circulaciones se sitúan en los bordes, a los cuales dota de consistencia. Podríamos decir que el perímetro del espacio no se entendería sin la circulación que se produce junto a él. Dicho de otra manera, los ejes de las circulaciones coinciden con los trazos generales que organizan el edificio en torno a diversos patios centrales. Tanto en las zonas exteriores como en las interiores, el visitante siempre se desplaza bordeando esos centros, en un desplazamiento acompañado por los cuerpos contruidos y describiendo una ruta circular que finaliza en la sala principal.

Asimismo, en el pabellón se desvinculan los ejes visuales de los de recorrido y acceso, de manera que las transparencias no coinciden con los lugares de paso y movimiento, como en la casa atrio pompeyana, muy presente en los años de formación de Aalto y en sus primeros escritos. Se evitan así los trayectos axiales y se valoran las circulaciones diagonales y las visiones en escorzo. Los espacios se disponen en una secuencia encaadenada, de manera que se puedan recorrer de una forma continua, sin impedimentos, generando, en cada punto, las expectativas para avanzar. Y todo ello rodeando siempre un centro de referencia: el patio de recepción que definen los tres cuerpos del pabellón; el pequeño patio de varas de madera en el centro del segundo cuerpo; y el espacio rehundido de la sala principal que evoca un exterior.

En términos similares se puede describir la relación entre las circulaciones y los cuerpos contruidos del Ayuntamiento de Säynätsalo. Este caso sirve además para extender las estrategias citadas no sólo a los cuerpos arquitectónicos, sino al conjunto urbano que durante los años cuarenta lleva a cabo en toda la isla. En Säynätsalo, como también en las Universidades de Otaniemi (1949-73) y Jyväskylä (1951-71), por citar sólo dos ejemplos más, la implantación general parte de los criterios de concavidad y centralidad mencionados. Los cuerpos contruidos, aunque mantienen cierta autonomía, se aglutinan para dar sentido a un lugar común que aspira a crear cierta urbanidad. La plaza central y el claustro del ayuntamiento se utilizan por su carácter sintético y nuclear, pero sobre todo por su sentido antropológico de lugar controlado y protegido.<sup>10</sup>

8 CAPITEL, Antón. *La arquitectura compuesta por partes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

9 La configuración de un conjunto a partir de distintas partes que se unen para disponer un edificio en torno a un patio o *hof*, uno de cuyos lados está abierto, está muy presente en la arquitectura rural finesa y escandinava. La granja kareliana, a la que Aalto se refiere en varios escritos coetáneos al proyecto, es un buen ejemplo de ello.

10 A partir de los estudios de Colin Rowe, especialmente *Collage City* (1978), hemos aprendido que en la arquitectura moderna no se produce la inscripción de figuras vacías sobre un fondo contruido indiferenciado para

La definición de un lugar común y público es fundamental para Aalto, que articula y descompone los volúmenes del conjunto urbano para que enfaticen más, si cabe, el centro de la propuesta. El ayuntamiento no hace más que completar y focalizar ese centro, donde los recorridos se producen en los bordes, tangentes a los edificios y hacia la torre consistorial. En el interior del ayuntamiento, los recorridos reproducen las mismas relaciones topológicas, con un corredor que rodea el claustro elevado y un recorrido procesional hacia la sala de plenos por el perímetro de la torre. De esta manera, se reproduce el tema del espacio central y el recorrido perimetral en todas las escalas de la intervención, desde el plan director (1942-45) hasta el proyecto del ayuntamiento (1949). Lo mismo ocurrirá en centros urbanos posteriores, como el de Seinäjoki (1958-69) o Rovaniemi (1961-76), con lo que se consolida una manera de operar consustancial a su arquitectura.

#### “THE AUTONOMOUS ROOM”: ESPACIO CONTINUO versus ESPACIO DISCONTINUO

“The Autonomous Room” es el título de uno de los apartados del estudio de Demetri Porphyrios analizado en el prefacio, *Sources of Modern Eclecticism. Studies on Alvar Aalto*.<sup>11</sup> El apartado se ocupa del tema de la *estancia* o *sala* como elemento autosuficiente en la arquitectura de Alvar Aalto. En consonancia con su teoría general sobre la *heterotopía* y la *homotopía*, cada uno de los ámbitos o espacios que se yuxtaponen en las obras de Aalto puede tener su propio perfil en planta y sección, con independencia de lo que pase a su alrededor. De esta manera, la composición por elementos o partes que se deriva de la *heterotopía* quedaría completada por la autonomía o independencia de las diferentes salas que componen dichas partes. Y todo ello se ilustra con secciones del *Finlandiatalo* (1962-75), la Biblioteca de Seinäjoki (1960-65), la Iglesia de Vuoksenniska (1955-58), o la última versión de la Biblioteca de Viipuri (1933-35).

De hecho, no sólo la última versión de Viipuri atiende al principio de salas independientes. La propuesta ganadora del concurso de 1927 –y las obras previas en Turku y Jyväskylä– se organiza a partir de una serie de salas autosuficientes, cada una con una parte del programa, conectadas entre sí por pura tangencia, sin necesidad de corredor alguno. El recorrido se convierte, entonces, en una sucesión de episodios arquitectónicos caracterizados por la proporción de cada una de las estancias y su iluminación. El espacio se define a partir de la suma discontinua de salas autónomas, y el movimiento a través de él como una ruta que las atraviesa. Aunque se concede mucha importancia al paso de una estancia a otra, en particular hacia los préstamos, el movimiento no es necesariamente generador de la forma. Esta autonomía en planta también se refleja en sección, fundamentalmente en la que explica los ámbitos que articulan el acceso: escalera principal, hall y vestíbulo.

En términos similares se podrían describir las obras principales de los restantes capítulos de la tesis, aunque en ellas ya haya desaparecido la rigidez geométrica de sus primeros encargos. En todas ellas se reconoce la composición a partir de piezas de dife-

crear los espacios públicos, sino que la relación entre ambas instancias se hace centro de interés. Es decir, se invierte en términos topológicos la relación figura-fondo que se daba en la arquitectura tradicional, y la ciudad moderna pasa a formularse a partir de figuras autónomas e independientes que se sitúan sobre un fondo continuo y vacío. Aalto, desde su propia heterodoxia, intenta devolver a los espacios públicos modernos las cualidades de acogimiento y concavidad que habían estado presentes en diversos espacios urbanos de la historia, como los foros o las plazas medievales italianas.

<sup>11</sup> El libro se divide en siete capítulos. El apartado mencionado pertenece al segundo capítulo, “The anatomy of buildings”, del que también forman parte: “The Sensuousness of the Elements of Architecture”, “Particularized Composition” y “Sectional and Planimetric *Poché*”.

rente carácter formal y, a su vez, la autonomía de determinadas salas en su interior, en especial aquellas más representativas de los programas, como los préstamos en una biblioteca, el salón de plenos en un ayuntamiento, o el auditorio en un teatro. Incluso en aquellos proyectos más claramente compactos o unitarios, como las primeras versiones de Viipuri, el Museo de Aalborg o la Ópera de Essen, la versión construida sucumbe a la tensión entre variedad y unidad propia de la arquitectura de Aalto.<sup>12</sup> La autonomía de las diferentes partes del programa, alojadas en salas con sus propios límites, acaban encontrando su “sitio” y su expresión volumétrica.

De todas maneras, no es extraño que sean los primeros encargos los que más claramente presenten el sistema de salas independientes. Son ellos los que se encuentran más próximos ideológica y temporalmente a las dos tradiciones bajo las que se forma Aalto, la clásica, que se consolida en el Clasicismo Nórdico, y la romántica, que tiene su máximo exponente en el Movimiento Nacional Romántico y la denominada Escuela de Helsinki. En el origen de ambas un nombre común explica la etimología de las *autonomous room*: H.H. Richardson. El trabajo de este arquitecto norteamericano se caracteriza por su expresiva articulación volumétrica, fruto de la asignación a cada parte del programa de un volumen de proporciones específicamente adecuadas para su uso. La macla de las unidades del programa resulta en una compleja imagen urbana, engarzada normalmente a través de sistemas de circulación axiales, como ocurre en la mayoría de sus bibliotecas en Massachusetts, en la década de 1870.

Richardson se introduce en Finlandia, y en general en los países nórdicos, a través de dos vías. Por un lado, es un referente para toda la generación de arquitectos románticos, como Ragnar Östberg, Herman Gesellius o Eliel Saarinen.<sup>13</sup> Por su parte, Östberg es profesor de Asplund en la Escuela Klara (1910-11) y autor del Ayuntamiento de Estocolmo (1911-23), una obra profundamente admirada por Aalto, que la visita en 1920. Por otro lado, Richardson aparece en la tradición clásica a través de la relación de mutua influencia con Julien Guadet, el último gran maestro de la L'École des Beaux-Arts de París. Guadet está muy presente en los principales textos de los historiadores de arte Vilhelm Wanscher y A.E. Brinkmann, que sirvieron para forjar las bases del clasicismo nórdico en las primeras décadas del siglo XX.

Guadet realiza toda una investigación que le conduce a la conceptualización de la *sala* o *estancia* como entidad autosuficiente. Trabaja cada unidad espacial como una entidad con sus propios límites y su propio carácter. El suelo, el techo y las paredes se tratan autónomamente, sin pretensión alguna de homogeneidad. Esta conceptualización cristaliza en el libro *Eléments et Théorie de l'Architecture*, donde habla de los “elementos de la composición” para referirse a los vestíbulos, galerías, escaleras, etc., que componen cualquier edificio. De entre estos elementos, existe uno primario: *la sala*. Cada tipo edificatorio se distingue, entonces, por su “sala principal”: el aula en las escuelas, el auditorio en los teatros, las salas de lectura y préstamo en las bibliotecas, etc. Además, no sólo es esencial este espacio, sino todos aquellos ámbitos de circulación que conducen a él y que lo conectan con el resto de estancias. Precisamente, será en los vestíbulos donde el arquitecto pueda demostrar sus mayores habilidades:

(...) Aunque un programa no prescriba los vestíbulos, los despachos, las escaleras. etc.

(...) éstos todavía son necesarios, y la combinación de los espacios para la circulación es

12 Como señala Robert Venturi en *Complejidad y contradicción en arquitectura* (1966), en la arquitectura aaltiana se valora “el compromiso con el difícil conjunto” como una pretensión de unidad que no renuncia a la autonomía e independencia de las partes.

13 EATON, Leonard. ‘Richardson y Sullivan en Escandinavia.’ *Progressive Architecture*, marzo 1966, pp. 168-171.

frecuentemente el alma misma de la composición (...) Si deben componer un vestíbulo importante, tendrán quizás la mayor oportunidad de revelarse artistas (...) El vestíbulo podrá volverse poco a poco aquello que ustedes quieran que sea.<sup>14</sup>

En todos los casos analizados los vestíbulos se convierten en ámbitos clave para la organización espacial, y no sólo en aquellos programas a los que se les presupone que la acción de circular es inherente a ellos, como pueden ser el Pabellón de París o el Museo de Aalborg. En éstos últimos los vestíbulos parten de un perfil muy característico que ya aparece en Viipuri y que se repetirá en gran parte de sus edificios públicos, especialmente los vinculados a las exposiciones y muestras. Se trata de la planta en diente de sierra o retranqueada, que cumple tres misiones. Por un lado focaliza las circulaciones y estrecha el cono visual hacia donde nos tenemos que dirigir, ya que introduce un vector diagonal visual y físico. También crea diferentes ámbitos parciales en el perímetro del vestíbulo, sin llegar a segregarlos pero al margen de los movimientos principales. Por último, genera diversos accesos, cada uno vinculado a un retranqueo. En Viipuri cumple estas funciones el guardarropía, construido a partir de una serie escalonada de paneles revestidos de madera, que dotan de mayor profundidad al vestíbulo y organizan, junto a un bloque de aseos, un pequeño *foyer* para la sala de conferencias.

En el alambicado cuerpo central del Pabellón de París, vestíbulo de la sala principal de exposiciones, se encuentran las características mencionadas, a las que se debe añadir la presencia de un pequeño patio central. En Aalborg es de vital importancia la capacidad de elección que introduce el perfil retranqueado del vestíbulo. De hecho, Aalto siempre persigue que en los museos el usuario pueda trazar libremente el recorrido de la visita. En la mayoría de los proyectos museísticos anteriores y posteriores este principio se mantiene, como en el Instituto Jhonson de Avesta (1944) o en Shiraz (1970). Aunque donde cristalizan más claramente estos principios es en el proyecto para el Museo de Arte de Tallinn (1937). En él, un vestíbulo escalonado y de perfil dentado estructura las salas de exposiciones, que además rodean un patio interior descubierto. El patio se establece en prolongación visual y lumínica del vestíbulo, como también ocurre en París y en Säynätsalo.

En general, los vestíbulos son ámbitos absorben la tensión entre las diferentes partes o zonas que se disponen, de ahí su configuración a través de límites difusos, quebrados o sinuosos, como en el caso de la Ópera de Essen, entre otros. Además, acostumbran a jugar el papel de espacios “colchón” entre los dos polos sobre los que se generan las obras: el exterior natural y el exterior arquitectónico que evoca la “sala principal” de los programas –como diría Guadet. Esto ocurre de manera palpable en los casos que abren y cierran la tesis, respectivamente Viipuri y Essen. Entre las salas de lectura y préstamo y el parque Torkkelin, y entre el auditorio y el parque Stadtgarten, los vestíbulos tratan de articular ese traspaso. Desde los primeros esbozos adquieren el rango de espacios en sí mismos donde ya no sólo se circula, sino que también se incluyen zonas para la contemplación y el reposo.

En ese traspaso un elemento resulta imprescindible para engarzar las circulaciones desde el vestíbulo hasta las “salas principales” –o núcleos–: las escaleras. Ya en el Club Obrero (1924-25), el Cuerpo de Defensa de Jyväskylä (1926-29), el Teatro de Turku (1927-28), o en las diferentes versiones de la Biblioteca de Viipuri, las escaleras destacan por su colocación y autonomía espacial en el tránsito hacia el interior. Normalmente se disponen frontalmente y en un solo tramo entre muros ciegos, como episodios espaciales de compresión. De hecho, se podría explicar la evolución de Viipuri desde

14 GUADET, Julien. *Eléments et Théorie de l'Architecture*. Paris: Lib. de la Construction Moderne, 1909.

la escalinata exterior del proyecto ganador, hasta su inclusión en el núcleo mismo del edificio en la obra construida. A lo largo de todo el proceso, el recorrido ascensional y la sorpresa de descubrir los espacios desde abajo y a través de un ámbito comprimido son las invariantes que hacen avanzar las propuestas.

De la misma manera actúan las escaleras en el Ayuntamiento de Säynätsalo o en la Ópera de Essen. En el ayuntamiento, las escaleras intervienen por partida doble. En primer lugar por su papel en el ascenso a la cota elevada del claustro. Una amplia escalera de un solo tramo, dispuesta en escorzo respecto a la llegada al ayuntamiento, culmina el recorrido exterior que comienza unos metros antes, cuando se divisa el característico perfil de la torre consistorial. En el interior, una enroscada escalera conduce al ciudadano hacia la sala de plenos reproduciendo la espacialidad de las escaleras de los años veinte, aunque con un tratamiento más refinado de los límites y la iluminación.<sup>15</sup> La ventana rasgada lateral, los falsos techos, las elaboradas barandillas, el revestimiento continuo cerámico en paredes y escalones, y la iluminación artificial muestran el esfuerzo depositado en el área de las escaleras, que además juegan un papel volumétrico en la apariencia exterior de la torre.

En Essen, las escaleras, y por lo tanto el recorrido ascensional, también son inherentes a la manera cómo se desvelan los espacios. A lo largo de todo el proceso de proyecto, Aalto insiste en la definición de las áreas principales de circulación y relación. En primer lugar el vestíbulo, dispuesto en el nivel inferior acogiendo las taquillas y el guardarropía. En segundo lugar los *foyers*, conformados a partir de un triple espacio, situado inmediatamente encima, y construido a partir de escalonados balcones curvilíneos al estilo del Pabellón Finés en Nueva York (1939). Tanto en el primer ámbito como en el segundo, la situación de las escaleras y el perfil de las envolventes espaciales son clave. Ambos temas se superponen en los diferentes esbozos, puesto que es un perfil mixto a base de tramos rectos y curvos el que resuelve la fachada de los espacios de circulación y, además, es la traza sobre la cual se apoyan las diversas escaleras.

El recorrido hacia el edificio comienza en los límites del parque Stadtgarten y focalizado por la imponente presencia de la ópera. El acceso principal se sitúa al oeste y mediatizado por una profunda y baja marquesina, que aloja las taquillas y hace las veces de exclusiva del vestíbulo.<sup>16</sup> Una vez en el interior y tras dejar los abrigos, se vuelve a repetir una circulación similar a la que se producía en Viipuri. El usuario se dirige a una gran escalera, de dos tramos, que conecta la planta baja con el bar, medio piso por encima, y finalmente con los *foyers*, que descubrimos de la misma manera que las salas de lectura y préstamo de Viipuri, desde una cota inferior y a través de varios giros.<sup>17</sup> La geometría de estos espacios obedece a un perfil sinuoso que se abre hacia el parque y que acompaña al movimiento de los usuarios. Todos sus teatros reproducen esta secuencia, presente ya en los primeros encargos, como el Club Obrero: marquesina,

15 Aunque con el paso de los años las escaleras adquieren un mayor grado de diafanidad y de libertad en su traza, numerosas obras en la madurez de Aalto insisten en la inserción entre crujías, a modo de espacios comprimidos. Esto ocurre no sólo en Säynätsalo; un precedente inmediatamente anterior son las escaleras de la Residencia del MIT, y uno justo posterior es el Rautatalo.

16 Un elemento recurrente que se utiliza para relacionar los espacios centrales no radiantes desde donde se generan las propuestas y los propios volúmenes construidos son las marquesinas. Aalto las utiliza sistemáticamente para señalar el umbral entre la obra arquitectónica y el espacio público con el que se relaciona. Algunos ejemplos de cierta envergadura son la Casa de la Cultura de Helsinki (1952-58) o el Teatro de Seinäjoki (1961-69). Más modestas son las marquesinas del Ayuntamiento de Säynätsalo o de su estudio de Munkkiniemi (1954-56).

17 Es significativo observar la evolución de esta escalera en las diferentes versiones del proyecto. Progresivamente gana autonomía a través de su dimensión y de su alejamiento de la fachada, de manera que finalmente se lee casi como una sala autónoma dentro de la secuencia de espacio que progresivamente vamos ascendiendo.



vestíbulo inferior bajo y poco iluminado, escalera de honor, planta noble alta y acceso al auditorio, constituido como un volumen interior autónomo.

También resulta relevante como en todas estas operaciones espaciales la luz natural y los espacios exteriores juegan un papel importante. En Essen, las grandes acanaladuras de las fachadas hacia el parque inundan verticalmente los *foyers* con la luz rasante de oeste, que además se introduce en el vestíbulo inferior a través del hueco de las escaleras. Tanto en Viipuri como el Aalborg, los vestíbulos también están conectados con el exterior, esta vez además visualmente. En el primer caso a través de la doble vidriera de la escalera de servicio; en el segundo a través de un gran lienzo de vidrio que capta la luz de oeste, al tiempo que permite establecer visuales sobre el patio de esculturas. En Säynätsalo y París los patios se establecen como espacios exteriores que prolongan visualmente las áreas de circulación y recepción, aunque no formen parte de los trayectos de los usuarios, que se mantendrán en sus márgenes.

En definitiva, la arquitectura de Aalto puede ser descrita, y analizada, a partir de la suma de ámbitos y elementos que colaboran, desde su individualidad, en la conformación de un espacio continuo pero diverso. En este sentido, podemos hablar de la arquitectura aaltiana en términos similares a como lo hace José Manuel López-Peláez en relación a Asplund:

Nos hemos referido repetidas veces a la libertad con que Asplund realiza sus proyectos. Esta libertad se produce en gran medida por la independencia en el tratamiento de las diferentes partes de un edificio, y ello afecta tanto a los aspectos funcionales como figurativos. Sin embargo, el conjunto se nos presenta al final como un hecho unitario, completo y coherente. Es como un puzzle compuesto por piezas que tuvieran la cualidad de poder apreciarse en sí mismas, pero nos permitiera también jugar, encajándolas, para encontrar otras de mayor entidad y con un nuevo sentido. En este juego, los recorridos, la idea de “promenade”, y los elementos que la articulan tienen el papel de conectar las distintas partes, de producir esa sensación de unidad y construir el conjunto.<sup>18</sup>

Con estas afirmaciones, López-Peláez inscribe a Asplund en la tradición académica de las salas autónomas y la composición por partes. Al mismo tiempo habla del “mortero”, de aquello que unifica y da sentido a los elementos: *el recorrido arquitectónico*. Para ello, Aalto no se sirve de las estrategias habituales que nos han permitido hablar del “espacio continuo” moderno, que parte de la desintegración del sistema constructivo tradicional. Estructura, cerramiento y compartimentación interior se independizan y se presentan a modo de elementos aislados. El espacio se genera así por la tensión entre ellos y no a partir de formas cerradas que los absorben. Este proceso acaba con la caja mural tradicional -masiva y pesada- y abre las puertas a la “planta libre”. Ésta trae consigo, sobre todo, un espacio predominantemente horizontal y continuo, definido por los planos de suelo y techo. La diafanidad y libertad formal es, desde entonces y en términos generales, la aspiración de la arquitectura moderna.

Si atendemos a esta somera definición, es fácil entender que la idea de espacio en Aalto se distancie de la ortodoxia moderna, aunque parte de ella. El arquitecto finés produce una arquitectura cuyo espacio, más que estar definido por la tensión de los diferentes elementos, busca una mayor congruencia o integración entre ellos. La horizontalidad propia de los suelos y techos modernos se transforma en planos desplazados que enfatizan un descubrimiento del espacio pausado y progresivo. Las envolventes, más que generarse a través de entidades geométricas aisladas y planas, se transforman

18 LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel, *op.cit.*

en perfiles sinuosos o quebrados que definen interiores complejos que no siempre tienen su correspondencia en el exterior. Lo diáfano, continuo y fluido pasa a convertirse en denso, episódico y secuencial, sobre todo en los ámbitos que organizan los recorridos y las secuencias de acceso.

#### LA PERCEPCIÓN SENSIBLE: LA CONSISTENCIA MATERIAL DE LOS ITINERARIOS

Con la llegada del siglo XX y las vanguardias artísticas, el espacio perceptivo renacentista se destruye. La ilusión de tridimensionalidad, basada en un punto de vista fijo e inmutable, estático, da paso a una nueva concepción de la realidad y su representación. Ese nuevo enfoque también es visual, aunque abandona la visión renacentista como base de su concepción, y el punto de vista fijo como mecanismo de representación. La superposición de diferentes puntos de vista en una misma obra y la substitución de lo estático por lo dinámico se constituyen como cimientos de las artes en el siglo XX. La arquitectura también se ve influida por esa renovada lógica visual, donde la consistencia formal del objeto procede de ese juicio. En definitiva, se puede afirmar que la *visualidad* ha continuado siendo el factor fundamental del espacio de la modernidad, aunque en términos alternativos a la visión tradicional.

Alvar Aalto desarrolla su arquitectura en el marco artístico descrito, aunque evoluciona hacia una ampliación del espectro perceptivo, hacia una *percepción sensible*, donde se valora la arquitectura desde múltiples sentidos, especialmente el táctil. De esta forma, se entrelazan las ideas abstractas generadoras del proyecto con las cualidades particulares de los espacios –o atmósferas– que experimentamos y vivimos. Desde este punto de vista, la espacialidad aaltiana no es meramente visual, es también *háptica*, esto es, se percibe por empatía a través de la comunión del cuerpo con la sensación de espacio. La experiencia de la arquitectura abarca, entonces, todos los sentidos, entrelazando el espacio con el movimiento corporal, como ha sugerido Sven Hesselgren en *The language of Architecture*, publicado en 1967.<sup>19</sup>

En la arquitectura tradicional, la consistencia material del espacio –de sus límites– está asociada a valores como la densidad y la pesantez, esto es, a lo masivo y contundente. Los espacios parecen surgir de la excavación de una masa sólida y compacta, donde la construcción se basaba en la utilización de elementos pesados capaces de soportar las cargas y respetar la gravedad. La arquitectura moderna, en cambio, lleva a cabo una desmaterialización de las obras, de las técnicas y los elementos que las soportan. Los valores tradicionales de pesantez y opacidad son substituidos por liviandad y transparencia, en aras de un espacio continuo y diáfano, casi ingrávito. El vacío, el aire, sustituye a la masa propia de la arquitectura tradicional.<sup>20</sup>

Aalto intenta devolver cierta consistencia material al “espacio moderno”, para ello densifica y da textura a sus límites. Los cerramientos livianos y transparentes se reemplazan por envolventes ricas en contrastes de luces y sombras, por límites muy trama-

<sup>19</sup> El término “háptico” no es frecuente en el lenguaje de los arquitectos modernos, aunque está muy presente en la arquitectura tradicional. Hesselgren reintroduce el término a través de sus numerosos estudios sobre la percepción psicológica del espacio. Posteriormente, Juhani Pallasmaa populariza el término para explicar la superación de lo puramente visual por parte de diversas arquitecturas, entre ellas la de Aalto. En el texto de 1994, “Una arquitectura de los siete sentidos”, se refiere a los cinco sentidos clásicos: vista, oído, olfato, gusto y tacto, ampliados al sentido del movimiento por medio de la tensión muscular y al del equilibrio ligado a la posición de nuestro esqueleto. Argumenta que estos sentidos interactúan y se mezclan en la percepción arquitectónica, y amplían el campo puramente visual de las vanguardias modernas.

<sup>20</sup> CORTÉS, Juan Antonio. *Nueva Consistencia. Estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 2003.

dos que vuelven a separar el interior del exterior. Con ello no pretende desmaterializar o adelgazar la envolvente espacial, sino moldearla para enriquecer la cualidad espacial de los ambientes que cobija. En este sentido, la estrategia de abrazar y construir recintos no sólo queda reflejada en la disposición de los volúmenes, sino también en la materialización de sus límites. Las sensaciones de calidez y recogimiento se convierten en una constante de muchos de sus edificios. El cuidado en el diseño de todos aquellos elementos en contacto con los usuarios, como las piezas de mobiliario, los pomos de las puertas, o los revestimientos de paredes y suelos así lo confirman.

Este interés por la interacción entre revestimiento y espacio ya aparece en la Biblioteca de Viipuri, donde se supera de una manera definitiva la ortodoxia funcionalista tanto desde el punto de vista de la imagen exterior como desde el tratamiento de los espacios interiores.<sup>21</sup> Más allá del difundido techo de la sala de conferencias, y del hecho de que los propios estantes de libros revistan parte de los paramentos interiores –algo frecuente en los modelos de referencia de Aalto–, diversos elementos merecen ser reseñados porque aparecerán de forma recurrente y cada vez con más protagonismo en obras posteriores. Dichos elementos van encaminados a cualificar sensorialmente los espacios y a colaborar en la formulación de unos recorridos continuos aunque episódicos.

En primer lugar, se utiliza un novedoso pavimento para la época, el linóleum. Éste reviste de forma continua y sin juntas todas las salas de lectura, a las cuales además se les asigna un color diferente. La continuidad del pavimento favorece el encadenamiento de las circulaciones interiores, y llega incluso a revestir el elemento central hacia donde se dirigen todos los trayectos: el mostrador de la sala de préstamos. Dicho trayecto queda guiado, además, por una ergonómica barandilla que entreteje los pasos de los lectores desde el vestíbulo hasta el mostrador, una planta y media por encima. Por otro lado, una serie de cuidadas cortinas de lana se utilizan para subdividir los dos niveles principales del gran volumen de la biblioteca y, además, para segregar el vestíbulo de la biblioteca infantil de las salas de lectura y trabajo. En la zona infantil también llama la atención el tratamiento de las columnas exentas que aguantan las salas superiores. Éstas se revisten hasta media altura con un enlistonado fino de madera que evita el contacto directo de los niños con el hormigón de la estructura.

Por último, también aparecen diferentes tipos de plantas trepadoras en algunas zonas del edificio. A lo largo del proceso de proyecto son un recurso que Aalto utiliza para vincular la biblioteca con el parque. En la versión final aún se puede detectar su presencia. En el exterior, enfatiza los volúmenes que marcan los accesos principal e infantil. En el interior, la presencia de vegetación se acota a un único elemento: la gran vidriera interior que separa la escalera de servicio general del vestíbulo principal. Estas plantas parecen introducir parte del ambiente del parque en el interior, al tiempo que filtran la luz. Este recurso aparecerá con frecuencia en los interiores de Aalto, que hace de la vegetación, más que una decoración puntual y estática, un revestimiento continuo.

La preocupación por las cualidades táctiles de los revestimientos espaciales también se pone de manifiesto en la documentación que se ha conservado de uno de los viajes de Aalto durante el proyecto de Viipuri. Se trata de la visita al Partenón con motivo de

21 En ocasiones se han analizado las circulaciones en la biblioteca desde el punto de vista estrictamente funcionalista, subrayando la eficiencia con la que se agrupan las escaleras públicas y las de servicio interno, todas ellas en torno al mostrador de préstamos. Efectivamente, ese tema preocupa a Aalto, siempre atento a la eficiencia del programa, pero es el recorrido procesional hacia las salas de lectura y préstamo aquello a lo que se dedican los mayores esfuerzos, como atestiguan innumerables esbozos y croquis. Al igual que para Le Corbusier, las circulaciones y los itinerarios no son meramente un trámite que conecta salas y usos diferentes, sino que son la arquitectura misma.

una reunión del CIAM en 1933. Aalto fotografía las columnas del templo a muy poca distancia, como si quisiera dejar constancia de su materialidad. El tema principal que fija su atención son las acanaladuras. El ritmo vertical de luces y sombras, y la superposición de los estriados cilindros de mármol centra la composición de la mayor parte de las fotografías. A medida que el espectador las rodea, la combinación de líneas verticales anima y dinamiza su percepción. De esta manera se dota a la experiencia espacial de un componente rítmico que la utilización de un único material –la piedra– no parecía proponer.

El arquitecto utilizará esta textura con insistencia a lo largo de su carrera. Las famosas piezas cerámicas –tiles– de edificios como el Centro Cultural de Wolfsburg (1958–62) o el Ayuntamiento de Seinäjoki (1958–65) reproducen el mismo tipo de revestimiento lineal. Incluso la directriz que describe la fachada principal de la sala de congresos del *Finlandiatalo* (1962–75) parece sugerir, a otra escala, las acanaladuras de las columnas griegas. En este sentido, lo importante es la generatriz vertical y su intersección con la mirada, con independencia del material utilizado. De hecho, siendo otro el material protagonista del Pabellón de París, en ese caso la madera, se reproducirá de nuevo la relación entre la mirada en movimiento de los visitantes y el revestimiento de algunas partes del edificio.

En París se utiliza la metáfora del bosque para evocar a Finlandia: la luz filtrada por una serie espesa de finos troncos verticales en el pequeño patio interior; superficies estriadas de listones de madera; tabiques que soportan el material expuesto; y grandes fotografías que describen rasgos fineses como los lagos y bosques. Pero más allá de la metáfora, todos estos objetos se convierten en revestimientos que cualifican el espacio y trascienden su condición de simples adornos. Se podría decir que la espacialidad conseguida no es una construcción “alrededor” de los objetos, utensilios y fotografías, sino gracias a ellos, a sus características morfológicas y cromáticas. Así, se percibe un esfuerzo por hacer participar al material expuesto de las cualidades perceptivas que definen y propician las circulaciones a través del pabellón. Además, el espacio interior se enriquece en términos de figura-fondo, debido a los diferentes grados de profundidad que incorporan la serie de elementos citados.

Cabe matizar que este interés por la *percepción sensible* no conduce a Aalto a un interés por mostrar la sinceridad de los materiales, ni en un sentido constructivo ni estructural. Es plenamente consciente de que la arquitectura es el arte de delimitar –en un sentido amplio– y que, por tanto, la definición formal de los límites será aquello que cualifique los espacios, más allá de su “sinceridad”. Por tanto, trabaja con los valores asociados a diferentes materiales, relacionándolos por contraste, oposición o semejanza, no con los materiales en sí mismos. Lo importante es la forma que se adjudica a los materiales, no sus cualidades naturales. En este sentido se pueden explicar los experimentos con elementos de madera que realiza en torno a 1930, que muestran cómo no le interesan las cualidades intrínsecas del material sino las formas que se pueden crear a partir él:

Para alcanzar metas prácticas y formas estéticas válidas en conexión con la arquitectura, uno no puede nunca empezar con un punto de vista racional y técnico. La imaginación humana debe tener un sitio libre en el cual revelarse. Éste era generalmente el caso con nuestros experimentos en madera. Las formas puramente juguetonas, sin ninguna función práctica, en algunos casos nos han conducido a formas prácticas solamente después de haber transcurrido diez años.<sup>22</sup>

22 AALTO, Alvar. *Alvar Aalto Vol.I 1922-1962*. Zürich: Girsberger, 1963 [co-editor Karl Fleig], p. 73.

El Pabellón de París se construye casi diez años después de esos experimentos. Parece evidente que Aalto encuentra en París una oportunidad perfecta para encontrar aquellos fines prácticos a formas puramente imaginativas o utilizadas sólo en piezas de mobiliario. Esas formas protagonizan la espacialidad del pabellón, que se construye con un entramado metálico que, sin embargo, no está presente ni desde el punto de vista perceptivo ni táctil. Lo que le interesa es transmitir el espíritu finés a través de la construcción tradicional con elementos de madera. El sistema constructivo en Finlandia, y en general en los países nórdicos, desde la Edad Media hasta bien entrado el siglo XX, consiste en la formación de muros de carga a partir de rollizos de madera de pino, abedul o teca. Estos muros de carga pueden realizarse con dos técnicas diferentes: el sistema *laft* (de origen ruso-bizantino) y el sistema *stav*, de las cuales se derivan dos espacialidades y, por tanto, dos maneras de pensar la arquitectura.<sup>23</sup>

El sistema *laft* consiste en la colocación de troncos en horizontal, lo que permite un fácil replanteo de los huecos de fachada y disminuye la merma o hinchazón de los troncos por humedad o cambios térmicos. Plantea, sin embargo, un problema dimensional y espacial: la medida de los troncos limita el tamaño máximo de las estancias, lo cual provoca que en caso de construcciones de cierta envergadura, el espacio resultante sea la suma yuxtapuesta de estancias autónomas.<sup>24</sup> Este tipo de espacialidad –*the autonomous room*– no es ajena a los proyectos de Aalto, aunque pierda su literalidad con el paso de los años. Por otro lado, el sistema *stav* consiste en la colocación vertical de troncos o rollizos, hincándolos en el terreno. Con este sistema la libertad en planta es mucho mayor y permite toda clase de formas: elíptica, cuadrada, circular, etc. Al mismo tiempo, facilita la generación de espacios más grandes y amplios, aunque siempre limitados en vertical a la altura máxima de los troncos.<sup>25</sup>

No es extraño, por tanto, que Aalto remita a una combinación de los dos sistemas en París.<sup>26</sup> La agrupación general de los diferentes cuerpos autónomos del pabellón remite al sistema *laft*. Por otro lado, tanto en la construcción de los porches como en la sala principal, los límites están configurados por la yuxtaposición de elementos verticales que, o bien son estructurales, o bien son puro revestimiento. Este segundo caso se encuentra en el tratamiento exterior del cuerpo principal, aquel que se convierte en imagen del pabellón. El revestimiento, que ya había sido ensayado en su casa-estudio de Munkkiniemi (1935–36), está constituido por tablas de madera de abedul machihembradas sobre las que se clava un enlistonado de sección curvilínea de pino rojo. Las tablas machihembradas tienen un rebaje entre listón y listón de forma que se crean unas líneas verticales de sombra que enfatizan la composición vertical del cerramiento.

El contorno del cuerpo principal no es estrictamente ortogonal. Las cuatro esquinas

23 BUGGE, Gunnar. *Stav og laft i Norge: Early wooden architecture in Norway*. Oslo: Byggekunst. Norske Arkitekters Landsforbund, 1969.

24 A partir de estos principios constructivos y espaciales construye Lars Sonck la Villa Ainola en 1904. Esta villa, residencia de la familia del reconocido compositor finés Jean Sibelius, se enmarca en la recuperación de la cultura karelana de la época y ejercerá una fuerte influencia en Aalto, quien se declara admirador de Sonck en su juventud.

25 Pocos años después de la construcción del pabellón de París, Aalto escribirá el artículo “La arquitectura de Karelia”. En él realizará una fuerte defensa de este territorio a medio camino entre Finlandia y Rusia, considerado tradicionalmente cuna de la cultura finesa. A lo largo del artículo, Aalto abunda en las referencias a la tradición material y constructiva finesa, abogando por su pertinencia y por su aplicación precisamente en un momento donde se prevé una urgente labor de reconstrucción. Aunque trasciende el campo de esta investigación, conviene citar este artículo pues ejemplifica con claridad el interés de Aalto por la tradición constructiva local, que acaba plasmando en diversas obras de este periodo.

26 De nuevo se combinarán ambos sistemas en el Pabellón Finés en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, proyectado por Reima y Raili Pietilä.

están redondeadas para facilitar la continuidad de las caras del prisma. Esta presencia de líneas curvas es el único testimonio de la evolución del proyecto, en la cual la sala se formaliza inicialmente a partir de sinuosas figuras que sólo una construcción tipo *stäv* podría ejecutar. Así, la elección del revestimiento principal del pabellón no es sólo un tratamiento exterior, un añadido, sino que encierra una idea de espacio basada en la delimitación libre de un vacío central que ha quedado finalmente encarnado en la zona rehundida de la sala principal.

Por otro lado, la trama vertical parece adquirir movimiento cuando el visitante la percibe en su itinerario a través de los espacios exteriores. La aparente inmovilidad de la construcción queda alterada cuando se confronta la percepción dinámica del espectador con la alternancia de líneas y sombras que provoca el enlisonado exterior. De esta manera, el tema del recorrido no sólo se refiere a la aproximación hacia los accesos y a la circulación interior, sino también a la forma de sus límites. A la representación del “techo de soles” de la Biblioteca de Viipuri se puede añadir la ilusión de movimiento creado gracias al tratamiento exterior del Pabellón de París.<sup>27</sup>

Esta línea de investigación será una constante en su arquitectura posterior. Un año después de París, Aalto construye otro pabellón, esta vez para la Exposición Agraria de Lapua. Allí, el espacio expositivo se encierra dentro de un sinuoso contorno compuesto por un empanelado vertical de listones de madera. Junto con el perímetro curvilíneo, un sistema de postes centrales acaban de configurar la estructura del pabellón, en una alusión directa al sistema *stäv*. El sistema de revestimiento y el constructivo van dirigidos a crear una espacialidad que persigue desde sus primeras obras: *el claro en el bosque*, un espacio que remite a la centralidad de tantos proyectos de los años veinte pero ahora ya alejada de las alusiones a Asplund y a la tradición clásica. El sistema de postes verticales es elegido, entonces, no a modo de cita patriótica o metáfora, sino como un mecanismo espacial consistente.

Durante las siguientes dos décadas la experimentación con los revestimientos abarcará otro material que también definirá todo un periodo de la obra de Aalto, el denominado periodo rojo, caracterizado por la utilización de la arcilla en su forma más habitual: el ladrillo. Este periodo abarcaría desde la Residencia del MIT (1946-49), hasta algunas obras de mediados de los sesenta, como la Residencia de Estudiantes de Otaniemi (1963-66). En este periodo se enmarcan los experimentos con materiales cerámicos en su casa de Muuratsalo (1952-53). En el recinto principal de la casa, Aalto construye un tapiz de ladrillos y baldosas cerámicas, con diversas texturas y formas, que le sirven para experimentar la eficacia de los diferentes materiales y aparejos frente al clima y al paso del tiempo. Pero sobre todo le sirven para ensayar el efecto plástico y decorativo que se deriva de las cualidades de los diferentes revestimientos, tema que también tiene la oportunidad de comprobar en el Ayuntamiento de Säynätsalo, construido inmediatamente antes y a sólo varios kilómetros de allí.

En el ayuntamiento, el ladrillo resuelve tanto la imagen lejana como el contacto directo de los usuarios en el interior. El ladrillo manual de color rojo que inunda toda la obra permite, por su textura y dimensión, enfatizar el carácter masivo del conjunto consistorial en la aproximación hacia él; pero también enriquecer en términos táctiles y lumínicos las superficies interiores de pasillos y oficinas, que en contacto con la luz natural y artificial dotan de relieve y profundidad a las estancias, de la misma manera que operaban los listones de madera en París. Asimismo, en los espacios de circulación la cerámica roja adopta la forma de finas placas que marcan las zonas de paso y cons-

27 Antón Capitel ha dedicado parte de sus estudios sobre Alvar Aalto al tema de las formas ilusorias. Este tema desarrollado se puede encontrar en el libro: *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*. Sevilla: Tanais, 2004.

truyen los peldaños hacia la sala de plenos, colaborando así en la continuidad de los desplazamientos interiores, como hacían los pavimentos de linóleo y las ergonómicas barandillas en Viipuri, o los falsos techos y los elementos expositivos en París.

En sus últimas obras, la rotura de las alineaciones, los contrastes y una mayor dureza cristalina de las formas se acompaña, desde el punto de vista de los materiales y los colores, por una vuelta a la paleta de blancos. Una paleta alejada de la tersura de las paredes revocadas o de hormigón, o de los elementos de madera, y construida a partir de revestimientos pétreos, generalmente mármol de Carrara. Este tipo de revestimientos, podríamos afirmar que clásicos, dotan de cierta monumentalidad a sus últimas grandes obras, como la Sede de la firma Enso-Gutzeit en Helsinki (1959-62) o el *Finlandiatalo* (1962-75). Incluso elementos aislados, como las columnas en los porches de acceso, se revisten con piezas pétreas o cerámicas que los alejan de la pureza racionalista para acercarlos a las columnas acanaladas que fotografía por primera en Atenas en 1933.<sup>28</sup>

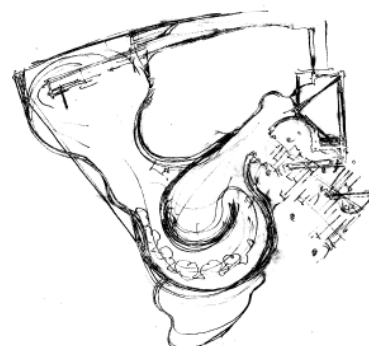
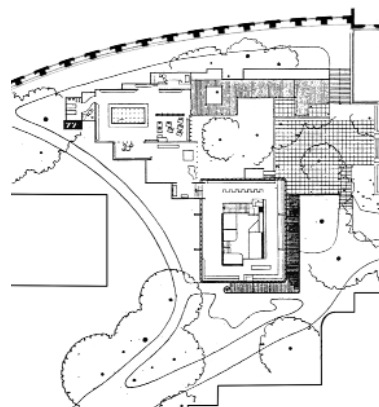
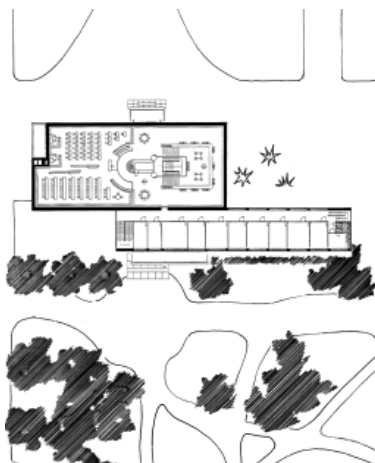
En el Museo de Aalborg se recupera el espíritu expositivo de París pero con otras cualidades sensoriales. Los elementos lígneos de la envolvente exterior de París se sustituyen por un terso revestimiento de placas de mármol de Carrara, que se aleja de la tradición fina para evocar la presencia clásica de los palacios italianos renacentistas. En el interior se recrea la atmósfera de la sala principal de París: un revestimiento continuo blanco y una iluminación cenital sirven de fondo neutro para los objetos expuestos. Estos limitados recursos cromáticos se extienden a todos los ambientes interiores. La obra vista de la sala central y su estructura de hormigón armado, así como los falsos techos de tablillas de madera, se pintan de un color blanco que, junto a los pavimentos de mármol y las tabiques divisorios de las salas, proporcionan un ambiente neutro donde cobra un especial protagonismo la luz natural que desciende desde los innumerables lucernarios.

En la Ópera de Essen, la materialidad de los revestimientos alude directamente a Aalborg, aunque se añade una estrategia más: el misterio final del tránsito encarnado en el auditorio. Tanto en el exterior, donde por problemas de durabilidad no se puede utilizar mármol de Carrara, como en el interior, una paleta de diferentes blancos pálidos recubre paredes, suelos y techos. El fin es enfatizar la calidez tanto de la luz artificial –de la firma Artek– como de la natural procedente de oeste y moldeada a través de unas estrechas y alargadas ventanas verticales. Después de recorrer un angosto y oscuro vestíbulo, la “explosión espacial” del *foyer* y el énfasis en la ascensión del público por sus diversos niveles se refuerza con la horizontal luz exterior, que baña de un pálido amarillo los revestimientos claros del interior. Una vez recorridos los niveles del *foyer*, que realizan una función de umbral, llega el misterioso final del tránsito: el gran auditorio, revestido principalmente de un oscuro azul cobalto donde los palcos blancos son el único testimonio del luminoso recorrido hacia la sala.

En definitiva, la arquitectura de Aalto tiende a fomentar las dimensiones sensibles o perceptibles de las obras, y desplaza el interés de las puras reglas sintácticas a sus implicaciones expresivas. De esta manera, se promueve la empatía o vinculación sentimental por encima de valores universales e inteligibles que recrean arquitecturas más ortodoxamente modernas y menos atentas a la dimensión figurativa de la disciplina. Con todo ello se subrayan los valores expresivos que los edificios tratan de manifestar, pero sobre todo, se potencian los valores empíricos y psicológicos de su arquitectura, en la que destaca el epicúreo confort de sus espacios.

<sup>28</sup> Este interés por la textura, el color y la contundencia de los elementos clásicos, como las columnas de las cellas griegas y romanas, no es exclusivo de Aalto. Es habitual encontrar estos mismos motivos entre las innumerables fotografías de viaje que se han conservado de otros arquitectos nórdicos como Gunnar Asplund o Sigurd Lewerentz.

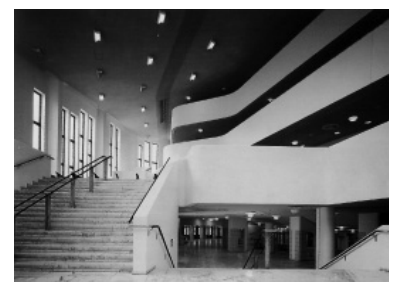
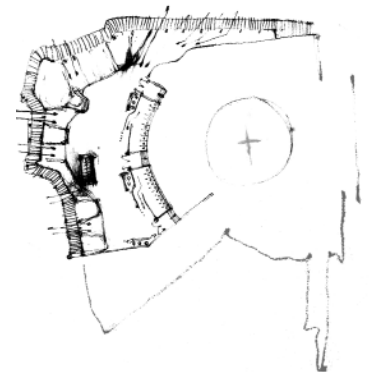
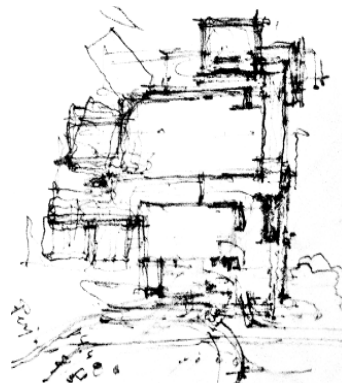
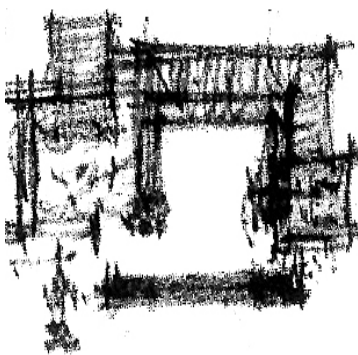
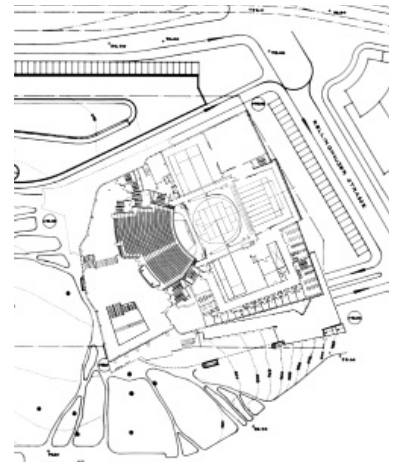
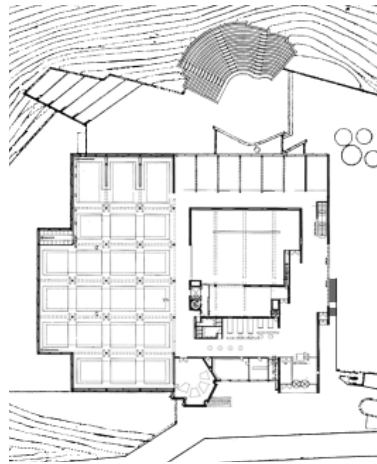
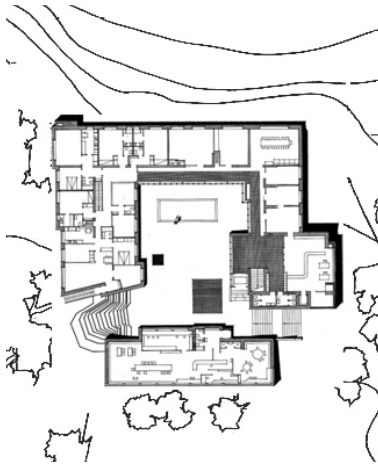
Vista así su obra, por encima de épocas y estilos, usos y escalas, lugares y colaboradores, la arquitectura de Aalto se presenta como un todo consistente en el cual una serie de invariantes muestran aquellos temas que le interesan y que nunca abandonará. En este sentido, conviene rescatar las palabras de Rafael Moneo cuando en 1981, en el marco de unas conferencias sobre el arquitecto finés en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, sostuvo que: "Vista así su obra, nos encontramos que el trabajo de Aalto no es tanto la suma de momentos felicísimos, como pudiera ser la obra de algún arquitecto del barroco que hubiera estado interesado en la captación de lo extraordinario, como la evolución de un grupo de pensamientos sobre la arquitectura. Y no solamente la arquitectura, sino sobre la organización misma de los edificios, que está presente incluso desde los primeros momentos de su trabajo".



Biblioteca de Viipuri

Pabellón finés en París





Ayuntamiento de Säynätsalo

Museo de Aalborg

Ópera de Essen



## **BIBLIOGRAFÍA**

Mis alumnos lo querían saber todo. Entre otras cosas preguntaban: ¿cómo se crea un arte bueno? Y yo contestaba: 'no lo sé'.

Alvar Aalto

Bien es sabida la animadversión de Aalto por la reflexión teórica y la erudición intelectual.<sup>1</sup> La lógica lineal de cualquier discurso teórico causó que el arquitecto finés fuera muy reacio a cualquier reflexión teórica o puramente expositiva de su obra, lo que le hizo negarse en numerosas ocasiones a que se realizaran libros sobre ella. Esta postura vital la mantuvo durante toda su vida; especialmente en los últimos años de su carrera profesional, cuando los compromisos y los editores se convirtieron en algo habitual en su quehacer diario.

Cuando en 1958, Eric Wickberg, Catedrático de Historia de la Arquitectura y director de la revista *Arkkittehti-Arkitekten*, pide a Aalto un artículo para su revista éste contesta de modo socrático, dejando por escrito -valga la contradicción- su postura frente la crítica arquitectónica:

La redacción de la revista *Arkkittehti* considera imprescindible publicar en este número la expresión escrita del abajo firmante. Ya que no puedo escribir el artículo ofrezco en su lugar el siguiente diálogo.

(...) El señor creó el papel para los dibujos arquitectónicos; todo lo demás -al menos para mí- es malgastarlo. Sí, he escrito poesía: poca pero buena. Pero está escrita en la arena. Los poemas escritos en la arena no valen para los editores y las revistas. Su editor es el viento, -un buen editor.<sup>2</sup>

Como consecuencia de esta postura, Aalto solía rechazar cualquier propuesta para publicar monografías en torno a su obra. Ni colaboradores tan próximos como Leonar-do Mosso, o su amigo Giedion, consiguieron convencerle de ello, como explica Göran Schildt en una entrevista:

[Aalto] tenía ofertas maravillosas para realizar libros pero rechazaba dar cualquier tipo de material (...) Giedion dijo que entonces era el momento de escribir un libro sobre Aalto. Incluso vino a Finlandia, pero Alvar rechazó ayudarlo. No porque estuviera avergonzado de sus viejos trabajos, quizás por modestia. [Aalto] estaba, ya por entonces, bajo una gran presión y entonces llegó Girsberger; éste tuvo más éxito (...) Alvar aceptó. Mosso tenía también algunas ideas para un libro (...) pero Giersberger llegó, se enojó y Alvar tuvo que decirle a Mosso que no podría realizar el libro (...) Bueno, después llegaron Neuenschwander y el norteamericano Gutheim.<sup>3</sup>

De las tres monografías que menciona Schildt (la de Girsberger, la de Neuenschwander y la de Gutheim), la primera es, sin duda, la más completa y difundida. Esta obra, de tres volúmenes, comienza a gestarse en 1953. Pero no será hasta 1963 (Zúrich: Girsberger) que salga el primero de los tres volúmenes. Los textos, en inglés, francés y alemán, las ilustraciones y la composición general de las láminas son responsabilidad directa del propio Aalto. En 1971 y en 1978 -después de su muerte-, salen a la luz los dos volúmenes siguientes (Zúrich: Editions Artemis), con las obras que el arquitecto finés considera esenciales. Estos tres volúmenes constituyen una de las fuentes documentales principales de este estudio.

1 Es cierto que Aalto profesa cierta afición por la escritura durante su adolescencia y juventud. Incluso participa en los primeros tanteos para poner en marcha la revista política *The Human Side*. Con el paso de los años, sin embargo, se aleja cada vez más de cualquier discurso teórico, filosófico o político.

2 AALTO, Alvar. 'Artikkelin asemasta'. *Arkkittehti*, 1958, núm. 1/2. [Recogido después en el libro: SCHILDT, Göran (ed.). *Alvar Aalto de palabra y por escrito*, op.cit., p. 302, traducción al castellano 'A modo de artículo'].

3 LAHTI, Louna. *Alvar Aalto ex Intimo*. Helsinki: Building Information, 2001, pp. 50-58.

Por otro lado, si bien las monografías autorizadas y controladas por Aalto son escasas, numerosos catálogos han recogido parte de la gran cantidad de exposiciones que sobre su obra se han organizado en todo el mundo. Desde que en 1929 se expusieran los muebles de madera curvada en la Exposición del séptimo centenario de la ciudad de Turku, han sido diversas las ocasiones en las que su arquitectura o sus muebles y objetos han sido expuestos. Entre ellas cabe destacar aquellas que han dado lugar a publicaciones. A falta de obras monográficas del conjunto de su obra, escasas durante su vida, esos catálogos son una muestra sistemática de su quehacer como arquitecto y diseñador.

El primero de los catálogos que ordena y muestra la obra de Aalto -y Aino- a nivel mundial es el realizado a raíz de una exposición organizada en el MOMA, en 1938. Unos años después, Aalto se niega a que su ex colaborador y estrecho colega Leonardo Mosso realice un libro monográfico de su obra.<sup>4</sup> En cambio, sí da su consentimiento a la elaboración, por parte de Mosso, del catálogo de las exposiciones monográficas que tienen lugar en Florencia (1965) y Helsinki (1967). Sendas publicaciones se convertirán, junto con los volúmenes de Girsberger y Gutheim, en el primer intento de ordenar cronológica y sistemáticamente toda la obra del maestro finés.

Pero, sin duda, la principal fuente documental para esta tesis se encuentra en los archivos de la *Alvar Aalto Foundation* en Finlandia. Ésta se constituye en 1969 promovida por el propio Aalto y sin un objetivo fijo, ni un sistema de financiación a largo plazo. Después de la muerte de Aalto, en 1976, se comienza a revisar y catalogar gran parte del material de las obras. En 1981, sus herederos ceden los derechos de dicho material y en 1987 se adquiere la oficina de Aalto en Munkkiniemi para establecer la sede permanente de los archivos.<sup>5</sup> En 1990 se inicia una etapa de colaboración con el Museo de Arquitectura Finesa y el Museo Alvar Aalto en Jyväskylä.

En la actualidad, la Fundación se hace cargo de todos los dibujos, planos de proyecto y escritos de Aalto: 200.000 dibujos y documentos; unas 20.000 cartas de su correspondencia y miles de fotografías. Bajo su tutela se encuentran los dos despachos del arquitecto en Helsinki, en las calles Riihitie (1935-36) y Tiilimäki (1954-55). Junto con estas obras, el Museo Alvar Aalto en Jyväskylä (1971-73) y la casa de Muuratsalo (1952-53) son centros abiertos para la investigación de la arquitectura del maestro finés.

Finalmente, los dibujos del archivo de Aalto custodiados por la Fundación han sido publicados por la Editorial Garland en una edición de diecisiete volúmenes, que recogen los proyectos desde 1917 hasta 1939. Todas las obras van acompañadas de un breve comentario de Göran Schildt. Estos volúmenes, junto con los documentos custodiados por la Fundación, han sido las principales fuentes documentales para elaborar este estudio.

4 Este arquitecto nacido en Turín es uno de los estudiosos oficiales de Alvar Aalto. Mantiene numerosos contactos durante toda la vida del maestro finés, llegando a trabajar en su despacho, de forma no continuada, entre los años 1956 y 1959. Una vez acabada su etapa de colaborador fundará un centro de estudios aaltianos en Turín.

5 Desde el año 2004 los dibujos y fotografías originales del archivo se han trasladado al Museo de Alvar Aalto en Jyväskylä, donde se pueden consultar y estudiar.

### Principales catálogos

**AALTO, Alvar.** *Aalto. Architecture and furniture.* New York: The Museum of Modern Art, 1938.

**AALTO, Alvar.** *Aino et Alvar Aalto* [exposition des oeuvres d'Aino et Alvar Aalto, architectes finlandais: Paris, avril 1950, École nationale des beaux-arts/organisation: Architecture d'Aujourd'hui]. Boulogne, Seine: Architecture d'Aujourd'hui, 1950.

**MOSSO, Leonardo** (ed.). *L'Opera di Alvar Aalto.* Milán: Edizioni di Comunità, 1965. [Catálogo de la Exposición sobre la obra de Alvar Aalto en el Palazzo Strozzi, Florencia 1965]

**MOSSO, Leonardo** (ed.). *L'Opera di Alvar Aalto.* Milán: Edizioni di Comunità, 1965.

### Monografías autorizadas

**NEUENSCHWANDER, Eduard.** *Alvar Aalto and Finnish architecture.* New York: Architectural Press, 1954.

**GUTHEIM, Frederick.** *Alvar Aalto.* Barcelona [etc.]: Bruguera, 1961. [Colección maestros de la arquitectura mundial]

**AALTO, Alvar.** *Alvar Aalto, 1922-1962.* Zurich: Girsberger, 1963. [co-editor Karl Fleig]

**FLEIG, Karl** (ed.). *Alvar Aalto.* Zurich: Les Editions d'Architecture Artemis, 1970-1978.

### Historiografía

**GIEDION, Sigfried.** *Space, time and Architecture: The Growth of a New Tradition.* Cambridge: Harvard University Press, 1941. 5ª ed., revisada y ampliada, Cambridge: Harvard University Press, 1967. [Primera versión castellana: *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición.* Barcelona: Hoepli/Científico-Médica, 1955. Edición revisada y ampliada. Madrid: Dossat, 1978 y siguientes; traducción de Isidro Puig Boada]

**ZEVI, Bruno.** *Verso un'architettura organica: saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni.* Turín: Einaudi, 1945.

**ZEVI, Bruno.** *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura.* Turín: Einaudi, 1948.

**GIEDION, Sigfried.** 'Alvar Aalto'. *The Architectural Review*, 1950, núm. 2.

**ZEVI, Bruno.** *Storia dell'architettura moderna.* Turín: Einaudi, 1950. 5ª ed., revisada y ampliada, Turín: Einaudi, 1975. [Primera versión castellana: *Historia de la arquitectura moderna.* Buenos Aires: Emecé, 1954; traducción de Héctor Álvarez. Edición revisada y ampliada: Barcelona: Poseidón, 1980; traducción de Roser Berdagué]

**BANHAM, Reyner.** 'The One and the Few'. *The Architectural Review*, 1957, núm. 4.

**BENÉVOLO, Leonardo.** *Storia dell'architettura moderna.* Bari: Laterza, 1960. [Primera versión castellana: *Historia de la arquitectura moderna.* Madrid: Taurus, 1963; traducción de María Castaldi y Jesús Fernández Santos. Edición a la venta: *Historia de la arquitectura moderna.* Barcelona: Gustavo Gili, 1974 y siguientes; traducción de Mariuccia Galfetti y Juan Díaz de Atauri]

**SOSTRES, Josep Mª.** 'Un esquema de la arquitectura actual de Finlandia'. *Cuadernos de Arquitectura*, 1960, núm. 39. [Recogido posteriormente en: José María Sostres. *Opiniones sobre Arquitectura.* Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Madrid, 1983, pp. 143-152]

**BANHAM, Reyner.** *Guide to Modern Architecture.* Londres: Architectural Press; Nueva York: Reinhold, 1962. [Edición revisada: *Age of the Masters: A personal view of Modern Architecture.* Londres: Architectural Press; Nueva York: Harper & Row, 1971]

**EISENMAN, Peter.** *The formal basis of Modern architecture.* Cambridge: Müller Publishers, 2006. [Publicación original de 1963]

**HITCHCOCK, Henry-Russell.** 'Aalto vs. Aalto'. *Perspecta* [USA], 1965, núm. 10.

**VENTURI, Robert.** *Complexity and Contradiction in Architecture.* Nueva York: Museum of Modern Art, 1966. 2ª ed., revisada, 1977. [Versión castellana: *Complejidad y contradicción en la arquitectura.* Barcelona: Gustavo Gili, 1974; traducción de Antón Aguirregoitia y Eduardo de Felipe] El libro se escribe en su mayor parte en 1962.

**GIEDION, Sigfried.** 'Alvar Aalto'. *Arkkitehti*, 1968, núm. 2. [Revista de la Asociación de Arquitectos Fineses]

**ZEVI, Bruno.** *Spazi dell'architettura moderna*. Turín: Einaudi, 1973. [Primera versión castellana: *Espacios de la arquitectura moderna*. Barcelona: Poseidón, 1980; traducción de Roser Berdagué]

**FRAMPTON, Kenneth.** *Modern Architecture: A Critical History*. Londres: Thames&Hudson, 1980, 1985 (2ª edición revisada y ampliada), 1992 (3ª edición). [Versión castellana: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981 y siguientes; traducción (última edición de 1998) de Jorge Sainz]

#### Artículos a raíz de la muerte de Aalto

**MONEO, Rafael.** 'Rey muerto sin rey pues-  
to'. *Arquitecturas bis*, 1976, núm. 5-6.

**AHLBERG, H.; EKELUND, H.; ERVI, A.** [et al.]. 'Escritos en memoria de Alvar Aalto'. *Arkkitehti*, 1976, núm. 7-8.

**VENTURI, Robert.** 'Alvar Aalto'. *Arkkitehti*, 1976, núm. 7-8, vol. 73, pp. 66-67 [Publicado con posterioridad en el libro del mismo autor *A View from the Campidoglio. Select Essays 1953-1984*]

**BIRKERTS, G.; GIURGOLA, R.; VENTURI, R.** [et al.]. 'Escritos en memoria de Alvar Aalto'. *Progresive Architecture*, 1977, núm. 4; *Tech. & Arch.*, 1979, vol. 9, núm. 326.

**BOFILL, R.; HOLLEIN, H.; SIZA, A.** [et al.]. 'Escritos en memoria de Alvar Aalto'. *L'Arch. d'Aujourd'hui*, 1977, vol. 6, núm. 191.

**MUTOH, A.; PALLASMAA, J.; SUHONEN, P.** [et al.]. 'Escritos en memoria de Alvar Aalto'. *Space design*, 1977, núm. 149.

#### Artículos y libros analíticos

De entre todos los textos escritos en torno a la obra del arquitecto finés, nos interesan especialmente aquellos que demuestran la existencia de una sintaxis arquitectónica sistemática, aquellos que hacen hincapié en cómo edificios canónicos tienen principios racionales consistentes bajo unas estructuras formales y organizativas aparentemente idiosincrásicas. A continuación

se citan, cronológicamente, aquellos que se consideran más relevantes.

**SUHONEN, Pekka.** 'Material and form. Themes in the Architecture of Alvar Aalto / Materiaali ja muoto. Teemoja Alvar Aallon arkkitehtuurissa'. *Tiili*, 1973, núm. 1 [Helsinki]

**MIKKOLA, Kirmo.** 'Alvar Aalto's influence on town planning'. *Tiili*, 1973, núm. 1.

'Aalto the thinker'. *Arkkitehti / Finnish Architectural Review*, 1976, núm. 7-8.

**ROWE, Colin.** 'Robert Venturi and the Yale Mathematics Building'. *Oppositions*, 1976, núm. 6, pp. 11-19.

**MOSSO, Leonardo.** 'Alvar Aalto internacionalismo e tradizione'. *Casabella*, 1976, núm. 415/416.

**STANLEY, Abercrombie.** 'Happy Anniversary, Baker House. Aalto's MIT dormitory is 25 years old'. *Architecture Plus (USA)*, julio 1976.

**COLQUHOUN, Alan.** 'Alvar Aalto: Type versus Function'. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, junio 1977. [Recogido posteriormente en el libro: *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. Cambridge: MIT Press, 1981. Versión castellana: *Arquitectura moderna y cambio histórico: ensayos 1962-76*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978; traducción de Pilar Bonet]

**TONELLI, Cristina.** 'Alvar Aalto 1898-1948'. *Parametro*, 1977, vol. 12, núm. 62.

**FAGIOLO, Marcello.** 'La Comédie humaine e la sintesi delle arti'. *Ottagono*, septiembre 1977, núm. 46, pp. 20-29.

**FAGIOLO, Marcello.** 'Il segreto del legno e l'allegoria dei sensi'. *Ottagono*, diciembre 1977, núm. 47, pp. 20-29.

**MAXWELL, Robert.** 'The Venturi effect'. A: *Architectural Monographs 1: Venturi and Rauch*. London: Academy Ed., 1978.

**PORPHYRIOS, Demetri.** 'Heterotopia: A Study in the Ordering Sensibility of the work of Alvar Aalto'. A: *Architectural Monographs 4*. London-New York: Rizzoli, Academy Ed., 1978.

**SUHONEN, Pekka.** 'Alvar Aalto cadenza'. *Taidehistoriallisia Tutkimuksia -konsthistoriska studier-*, 1978, Helsinki, pp. 258-263.

- PEARSON, Paul David. *Alvar Aalto and the international style*. New York: Whitney Library of Design, 1978.
- CLOUTEN, Neville. 'Non-Rectilinear Spaces in Alvar Aalto's Building in Finland'. *Architecture & Urbanism*, 1979, vol. 2, núm. 101.
- MIKKOLA, Kirmo. 'From the technological to the Humane: Alvar Aalto vs. Functionalism'. *Abacus/Museum of Finnish Architecture Yearbook*, 1979.
- MILLER, Williams. 'A thematic analysis of Alvar Aalto's architecture'. *A+U*, 1979, vol. 10, núm. 109.
- PORPHYRIOS, Demetri. 'The Burst of Memory: An Essay on Alvar Aalto's Typological Conception of Design'. *Architectural Design*, 1979, vol. 5-6, núm. 48.
- WILSON, Colin St. John. 'Alvar Aalto and the State of Modernism'. *Internacional Architect (GB)*, 1979, núm. 2, páginas 27-32 [Conferencia en el primer A.A. Symposium de 1979]
- MONEO, Rafael. 'Principios tipológicos en la obra de Alvar Aalto'. Conferencia en ETSAB dentro del ciclo *Alvar Aalto i la difusió del Moviment Modern*. Barcelona, 1980. [En el número de abril/junio de 1981 de la revista *Arquitecturas bis* se recoge un breve resumen de las conferencias realizadas dentro del citado ciclo]
- MIKKOLA, Kirmo. 'Alvar Aalto and Town Planning. Genius Loci / Town and its' plan'. In commemoration of the 90th birthday of Otto. I. Meurman 4.6.1980. Helsinki 1980. [en inglés y finés]
- PORPHYRIOS, Demetri. 'Sources of modern eclecticism: studies on Alvar Aalto'. A: *Architectural Monographs 4. Alvar Aalto*. London: Academy Ed/ST. Martin's Press, 1982.
- Sources of Modern Eclecticism: studies on Alvar Aalto*. London : Academy, 1982.
- GROAK, Steven. 'Notes on Responding to Aalto's Buildings'. A: *Architectural Monographs 4. Alvar Aalto*. London: Academy Ed/ST. Martin's Press, 1982.
- MOORE, Fuller. 'Daylighting: six Aalto libraries'. *AIA Journal (USA)*, 1983, núm. 6.
- QUANTRILL, Malcolm. *Alvar Aalto, a critical study*. London: Secker & Warburg, 1983.
- MILLER, Williams C.. *Alvar Aalto, an Annotated Bibliography*. London, New York: Garland Publishers, 1984.
- DUANY, Andres. 'Principles in the Architecture of Alvar Aalto'. *The Harvard Architecture Review*, 1986, núm. 5.
- HEWITT, Mark, A. 'The Imaginary Mountain: The Significance of Contour in Alvar Aalto's Sketches'. *Perspecta*, 1989, núm. 25.
- MILLER, W.C.. 'Asplund and Aalto vs. functionalism'. *Reflections*, 1990, núm. 7.
- GROAK, Steven. 'The buildings of Alvar Aalto'. A: *The idea of building. Thought and action in the design and production of buildings*. London: E&FN Spon, 1992.
- GRIFFITHS, Gareth. *The polemical Alvar Aalto*. Tampere: A Datutop Book, 1993.
- OTT, Randall. 'Alvar Aalto and the Perspectival Space'. A: *Culture of Silence*. Texas: Texas A&M University, cop. 1998.
- BROSA, Victor (ed.). *Alvar Aalto*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.
- ARMESTO, Antonio. 'La casa de Aalto en el paraíso'. A: BROSA, Víctor. *Alvar Aalto*, 1998, pp. 166-180.
- PALLASMAA, Juhani. 'Hapticidad y tiempo. Notas acerca de la arquitectura frágil'. *Pasajes*, 2001, núm. 30. [El artículo es el resultado de una conferencia en la Universidad de Arizona en febrero de 2001. La conferencia fue inicialmente expuesta como Discurso Ponencia RIBA 1999, en la Galería de Arquitectura del RIBA, en Londres].
- CAPITEL, Antón. *Alvar Aalto, proyecto y método*. Madrid: Akal, cop. 1999.
- JORMAKKA, Kari [et. al.]. *The use and abuse of paper. Essays on Alvar Aalto*. Tampere: A Datutop Book, 1999.
- JOVÉ SANDOVAL, José M<sup>a</sup>. *Proyectando con la naturaleza*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2003.



### Alvar Aalto Symposiums

**MIKKOLA, Kirmo** (ed.). *Alvar Aalto vs. The Modern Movement*. Kustantaja: Rakennuskirja Oy, 1981. [The first International Alvar Aalto Symposium. Jyväskylä, 1981]

*Classical Tradition and Modern Movement*. Helsinki: Finnish Association of Architects; Museum of Finnish Architecture; Alvar Aalto Museum, 1985. [The 2nd International Alvar Aalto Symposium. Jyväskylä, 1982]

*Modernity and Popular Culture*. Helsinki: Alvar Aalto Museum; Museum of Finnish Architecture; Building Book LTD, 1988. [The 3rd International Alvar Aalto Symposium, Jyväskylä, 1985]

*Functionalism: utopia or the way forward*. Jyväskylä: Alvar Aalto Symposium, 1992. [The 5rd International Alvar Aalto Symposium, Jyväskylä, 1992]